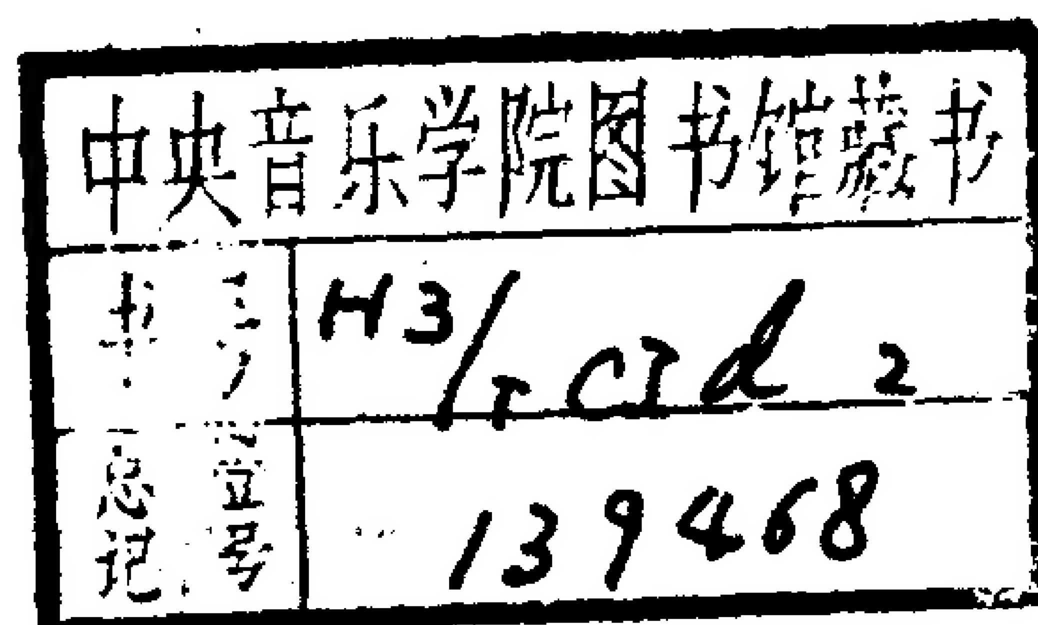


目　　录

第一部分　主题的构造

第二部分　小型曲式

第三部分 大型曲式

第一部分 主题的构造

第一章 曲式的概念

“曲式”(form)一词用于若干不同的含义。当用于“二部曲式”、“三部曲式”或“回旋曲式”时，它主要指部分(part)的数量①。“奏鸣曲式”一词则不然，它暗示各部分的规模及其相互间的复杂关系。在讲到“小步舞曲”、“诙谐曲”以及其它舞曲形式时，我们所想的又是各该舞曲所特有的节拍、速度和节奏特点了。

用于美学意义时，“曲式”表明一首作品是一个“有机组织”，也就是说，它的组成因素就象一个活的“有机体”中的因素一样地作用着。

如果没有组织，音乐将是乱七八糟的一团，就象一篇没有标点的文章一样，使人难以理解，或者就象讲话时漫无目的地从一个题目跳到另一个题目，听上去是支离破碎的。

---

① 这里的“部分”一词用的是它的最最一般的意义，指一部作品中的不加区别的要素、章节或细分单元。在下文中我们将采用其它术语来区别各种大小和不同功能的部分。

本书中所有注解，凡不注明“译注”或“原书编者注”的，皆为作者原注。

要创造可理解的曲式，主要的要求是“逻辑性”与“连贯性”。乐思的呈现、发展与相互关连必须建立在关系上。乐思必须按照其重要性与不同作用而加以区别。

再说，人们只能理解他们记得住的东西。人的脑子有各种局限性，不可能掌握任何延伸得太长的东西。因此适当的细分能促进理解，确定“曲式”。

部分的大小和数量并非总是决定于乐曲的大小。一般说来，乐曲越大，部分的数量就越多。但有时一首短小乐曲的部分也可能和大作品一样多，正如侏儒象巨人一样地有手有脚，形态也一样。

当然，作曲家写作时并不象小孩搭积木那样一块一块往上加。他把整首作品作为一个自发的幻象来构思，然后再继续进行下去，就象米盖朗琪罗把大理石雕成摩西像一样，没有草图，而每一细节都完美无缺，就这样直接赋予素材以形式。

没有一个初学者能够从整体上来设想一首作品；他必须循序渐进，由简而繁。简化的练习形式不一定都相当于艺术形式，但却能帮助学生获得曲式感觉以及关于其结构要素的知识。从搭音乐积木、理智地把这些积木拼在一起学起，是有用处的。

这些音乐积木（短句、动机等等）为按照结构要求搭成各式各样大单元提供素材。这样，对逻辑性、连贯性与可理解性的要求就可以根据对比、变化与流利的表现的需要而得以实现。

第二章 短　句(phrase)

最小的结构单元是短句。它好象是音乐上的"分子"，由若干混成一体的音乐事件(event)组成，具有一定的完整性，而且非常便于同其它类似单元结合在一起。

"短句"一词从结构上来说接近于人们一口气所能唱出来的内容（例1)。它的结尾颇象标点符号中的逗号。某些特征型(feature) 往往在一个短句的范围之内不止一次地出现。这类特点已属"动机性质"，留待下一章讨论。

在主调一和声音乐中，主要的内容集中在一个声部即主要声部中，主要声部本身就包含了和声。旋律与和声很难一下子就兼顾得很好。但作曲家在创作旋律时必须同时意识到它的和声。

如果旋律乐思中所包含的各音完全地或基本上勾划出了一个和弦或一个简单的和弦连接，那么要确定和表现其中所隐含的和声是没有什么困难的。有了这样一个清楚的和声骨架，哪怕是相当复杂的旋律乐思，我们也能一眼就看出它的内在和声来。例2和例3以几种水准来说明这类情况。几乎任何简单的和声进行都能用上，但对于乐曲开始处的短句，则I与V特别有用，因为它们最清楚地表现出调性。

增加一些和弦外音，可以使短句显得更流畅自如、情趣横生，但它们决不可使和声含糊不清或与它互相矛盾。各种运用和弦外音(经过音、助音、换音、延留音、倚音等)的"传统公式"通过把和弦外音解决到和弦音的手法而求得和声的清澄。

在塑造短句时，节奏是特别重要的。它能增加趣味与多样化，能确定性格，而且往往是使该短句获得统一性的一个决定性因素。短句结束时往往在节奏上有所变化以起到标点的作用。

短句结束时可以把一些区别性的特征（诸如简化节奏、降低音高使旋律放松、运用较小的音程、减少音的数量）结合在一起，以为标记，也可以用其它恰当的方法。

短句的长度变化范围很大（例 4）。节拍与速度对短句的长短有很大的影响。在复拍子中平均长度为二小节；在单拍子中正常长度是四小节。但是，当速度极慢时，一个短句可裁减为半小节，而当速度极快时八个或更多的小节可能只构成一个短句。

短句很少是小节长度的整数倍数；通常是相差一拍或几拍。短句几乎总是跨越小节的拍子，而不是完整地填满小节的。

没有什么内在因素要求把一个短句的小节数限制为偶数。但是，不规则性所产生的后果涉及的范围极广，因此要留待第十四章再谈。

谱例说明①

在学习作曲的初期，很少能下笔成章的。为了要控制旋律、节奏与和声因素，乐思的自然形成受到了阻碍。根据一个事先决定的和声来写大量的短句，可以刺激创作力并获得熟练的技术。开始时这类尝试可能是僵硬而笨拙的，但是，只要有耐心，各种不同要素的互相配合很快就会变得顺利些，最后一定能做到真正流畅自如，甚至表情生动。

例 5—11 可以作为练习的提纲。这里只用一个和弦为基础，

① 谱例都附在各章末尾，紧跟在“谱例说明”之后。

这就是F大调主和弦。例5所示是把这一和弦中的各音加以不同排列后所能得到的各种不同轮廓的几个例子。在例6中，较小的音值产生不同的结果。例7仍限于这一和弦中的音，它表明把不同的音值结合起来可以得到各种变化（可参阅例2之d)、e)、h))。

例8与例9都是以例5与例7为基础的，它们说明旋律上与节奏上的最简单的补充可以使音乐显得更加流畅自如、生气勃勃(可参阅例2与例3)。

在例10与11中，由于采用了比较复杂的装饰音，音乐显得灵活多变而且具有丰富的细节，但其中的小音符往往会使旋律负担过重，并使和声变得模糊不清。

短 句

例 1

a）作品，27/2－II　b）作品，28－II　c）弦乐四重奏，作品，18/1－I

d）弦乐四重奏，作品，18/4－I　e）作品，26－II　f）作品31/1 回旋曲

例 2

a）作品2/1－I　b）莫扎特：交响曲No.40－IV　c）门德尔松：弦乐四重奏

d）门德尔松：小提琴协奏曲　e）贝多芬：交响曲No.3－I

f）勃拉姆斯：钢琴五重奏　g）贝多芬：交响曲No.9－I

h）布鲁克纳：交响曲No.7－I　i）瓦格纳：沃坦的动机

例 3
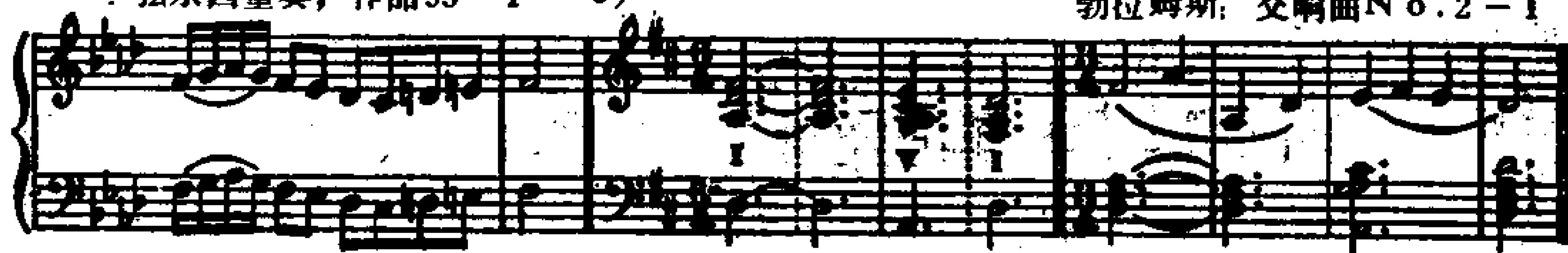
a）作品2/3－I　b）作品2/1－II

I　V　I　V

c）作品31/1回旋曲　d）

V　I　I　V　I

弦乐四重奏，作品95－I　c)　勃拉姆斯：交响曲No.2－I



例4

a) 作品2/3－II　b) 作品2/3－III



c) 贝多芬：交响曲No.3－谐谑曲



d) 莫扎特：交响曲No40－III



例5

从分解和弦派生出来的旋律单元



例6

较小的音值



例7

增加的上拍与各种音值

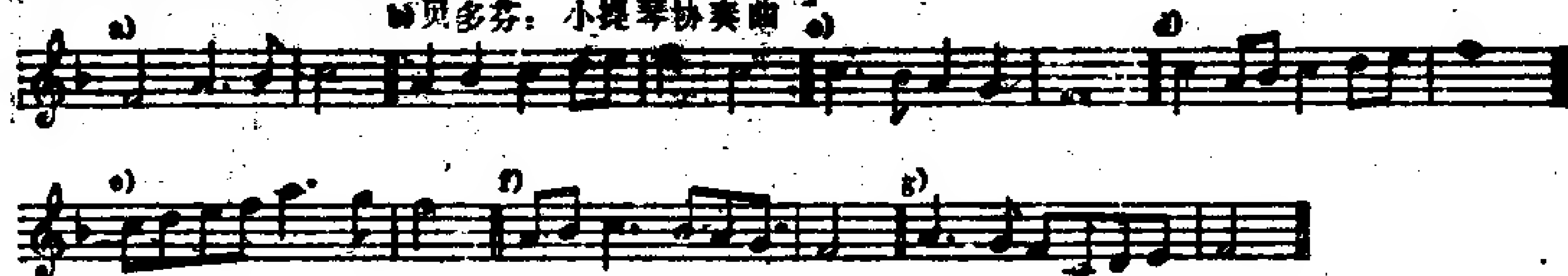




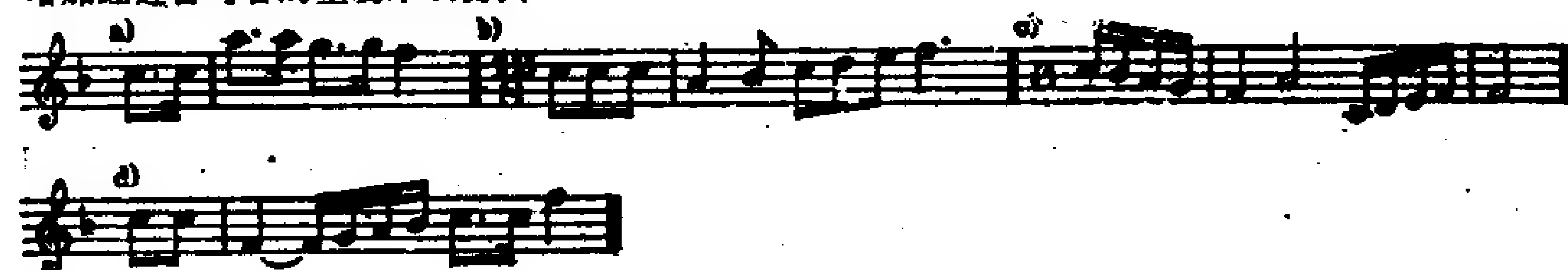
k) 舒柏特：《邮车》
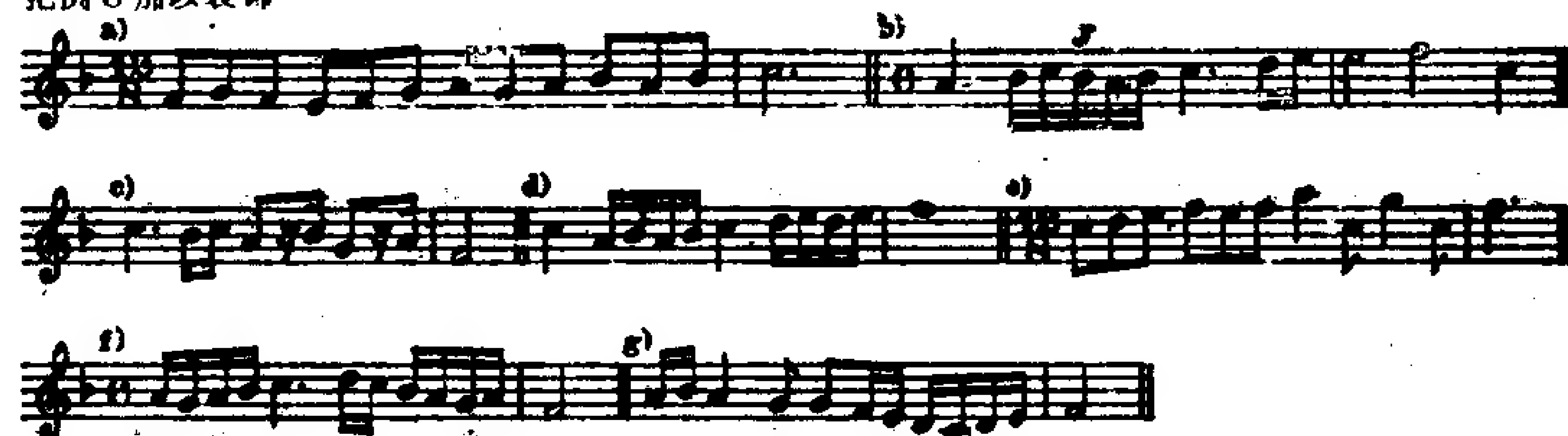


例 8
增加经过音以改变例 5



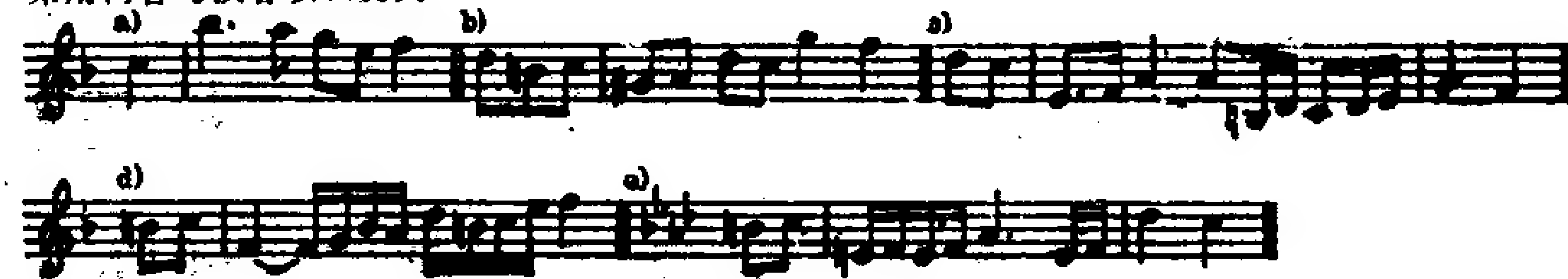
例 9
增加经过音与音的重复来改变例 7



例 10
把例 8 加以装饰



例 11
采用倚音与换音以改变例 7



第三章 动　机(motive)

即使是简单短句的写作，也包含动机的创造与运用，虽然也许是不自觉的。如果是自觉运用的话，动机应该具有统一性、相互关系、连贯性、逻辑性、可理解性与流畅性。

动机一般以典型而给人深刻印象的方式出现在乐曲开始处。动机的特征型是音程与节奏，它们结合在一起成为一个令人难忘的形状或轮廓，通常隐含着内在的和声。一首作品中的几乎每一个音型都与基本动机有某种关系，所以人们往往把基本动机看作乐思的"胚芽"。因为它至少包含了后面的每一个音型的一些要素，我们可以把它看作"最小公倍数"。而因为它被包含在后面的每一个音型中，它又可以被看作"最大公因素"。

不过，一切决定于其运用。无论一个动机是简单的还是复杂的，无论它包含少量还是许多特征型，作品的最后印象并不决定于它的原始形式。一切都决定于它的处理与发展。

动机在作品中不断出现：它是重复着的。单纯的重复常常使人产生单调之感。单调只能靠变奏来克服。

动机的运用要求变奏

变奏意味着变化。但是，如果把所有的特征型都加以变化，所得结果将会是格格不入，支离破碎而不合逻辑的。这就破坏了动机的基本形状。

因此，变奏要求把某些次要特征型加以变化而保留几个比

较重要的。保留节奏上的特征型，能有效地产生连贯性（但如果没有微小的变化则难免产生单调之感）。究竟哪些特征型更为重要，要看创作目的而定。通过实质性的变化，可以产生适应各种曲式功能的许多不同的**动机型**（motive-form）。

主调音乐可以称之为"发展的变奏"风格。这意味着，在通过基本动机的变奏而产生的一系列动机型中有着与"发展"、"成长"相类似的东西。但是，次要乐思的变化却没有什么特殊的效果，只能起局部的装饰作用。这种变化最好称之为"变体"（variant）。

动机由何构成

任何一系列音有节奏地连续出现，都可以用作基本动机，但其中不同的特征型不宜过多。

节奏特征型可以十分简单，即使是在一首奏鸣曲的主要主题中也是如此（例12a））。一部交响曲也可以建立在不一定更为复杂的节奏特征型上（例12b），c），例13）。选自贝多芬《第五交响曲》的例子主要是一些音的重复，这些重复音有时就成为其典型特征。

动机不需要包含大量的音程特征型。勃拉姆斯《第四交响曲》的主要主题（例13）虽然也包含六度与八度，但如分析所示，它是建立在三度的连续上的。

重要的往往是轮廓与形状，虽然节奏处理与音程有所变化。例12a）中的向上跳进；例16中的上行级进；贝多芬的作品2/3—Ⅳ① 中比比皆是的那种先向上扫掠接着又在同一范围内回降的写法，都属于这种情况。

---

① 本书中凡提到著名乐曲时不写作者姓名而只标明作品编号的，一概指贝多芬的钢琴奏鸣曲。这些作品一般比较容易接受，因而下文中还要不断加以引用。

动机或短句中的每一个要素或特征型，如果当作动机来处理，也就是说，如果它带变化或不带变化地一再重复的话，就必须把它看作动机。

动机的处理与运用

动机是通过重复来运用的。重复可以是精确的、变化的或发展的。

精确的重复保留所有的特征型和关系。移到另一音级、转位、逆行、缩小、扩展都是精确的重复，如果它们严格保留着原来的特征型与音的关系的话(例 14)。

变化的重复是通过变奏而产生的。它们提供多样化并形成新的素材(动机型)供以后使用。

有些变奏只是局部的"变体"，对乐曲的下文没有什么影响，或影响很小。

要记住，变奏是一种重复，其中有些特征型起变化，而其余的则保留原样。

所有节奏、音程、和声与轮廓的特征型都可加以各种变化。往往是几种变奏方法同时用于几个特征型；但这种变化所产生的动机型不应与基本动机相去太远。在乐曲的进程中，一个动机型可以通过后来的变奏而进一步发展。例 15 与例 16 都是这种情况。

谱 例 说 明

例 17—29 都是只建立在一个分解和弦上的。下面尽可能分门别类地提出一些可以应用的方法。

改变节奏，通过：

1） 改变音的时值(例 17)

2） 音的重复(例 17 h)、i)、k)、l)，n))

3） 某些节奏的重复(例 17 l)、m)、18 e))

4） 把节奏转移到不同的拍子上（例 23； 注意比较 23d) 与 23e)、f)、g))

5） 增加上拍(例 22)

6） 改变节拍——这一手法在小型乐曲中不大适用(例 24)

改变音程，通过：

1） 改变各音原来的次序与方向(例 19)

2） 增删音程(例 21)

3） 用辅助音① 填满音程(例 18、例 20 及其后诸例)

4） 裁减(借助删节或浓缩的手法)(例 21)

5） 重复特征型(例 20 h)、22 a)、b)、d))

6） 把特征型转移到其它拍子上(例 23)

改变和声，通过：

1） 采用转位(例 25 a)、b))

2） 在结尾处增加内容(例 25 c—i)

3） 在中央增嵌内容(例 26)

4） 换用另一个和弦（例 27 a)、b)、c)）或和弦连接(例 27 d)—i))

旋律通过以下手法适应上述变化：

1） 移位(例 28)

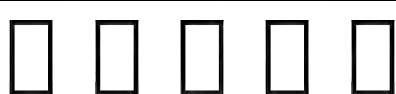
2） 增加经过和弦(例 29)

3） 把伴奏作“半对位式”的处理(例 29)

这样把变奏的可能性加以探究，可以大大有助于获得娴熟的技巧和培养丰富的创造力。

---

① 为了回避那些在美学上容易使人误解的用滥了的术语，我们宁愿用“辅助音”(ancillary notes)一词来表示传统的旋律公式中所谓的“装饰音”。
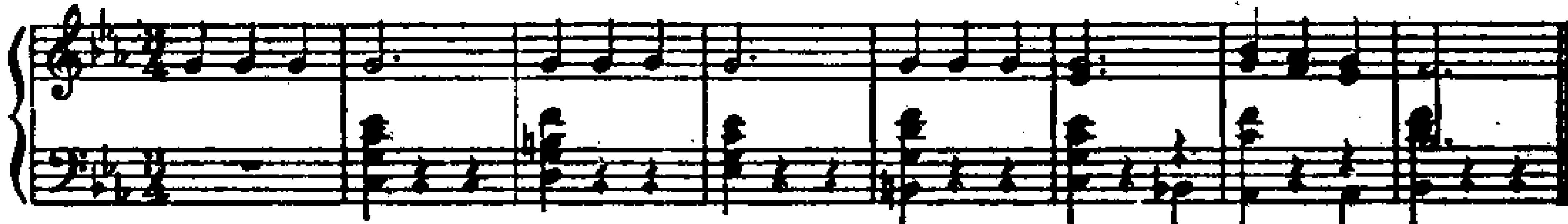


动 机

例12

a）作品14/1－I　　b）贝多芬：交响曲No 5－I
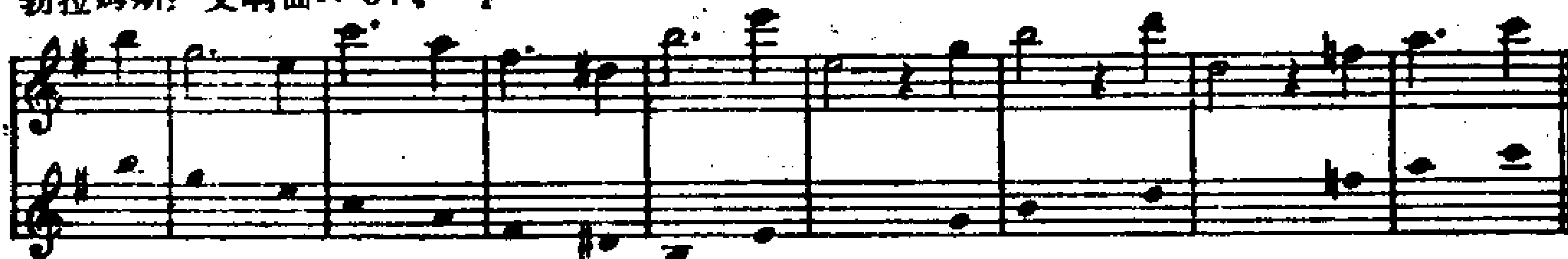


c）贝多芬：交响曲No.5－III
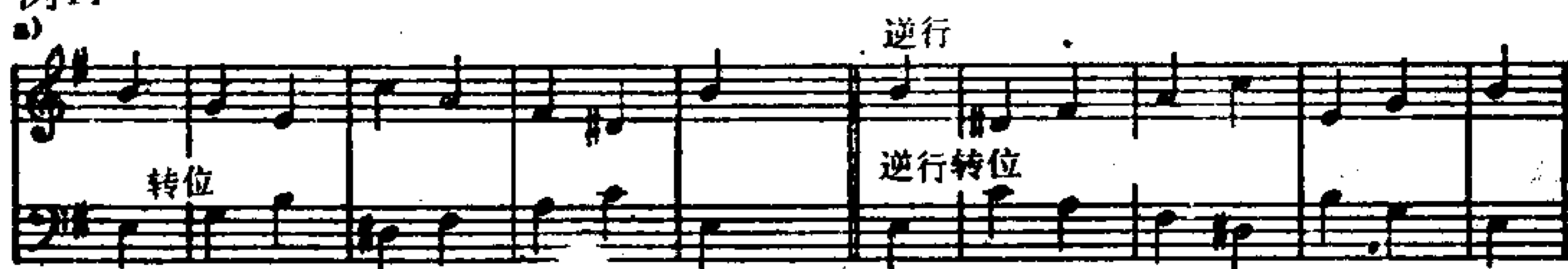


例13

勃拉姆斯：交响曲No：4－I
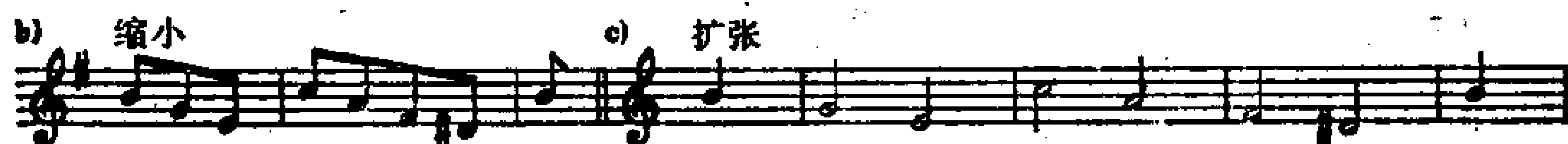


例14

a)



b）缩小　　c）扩张

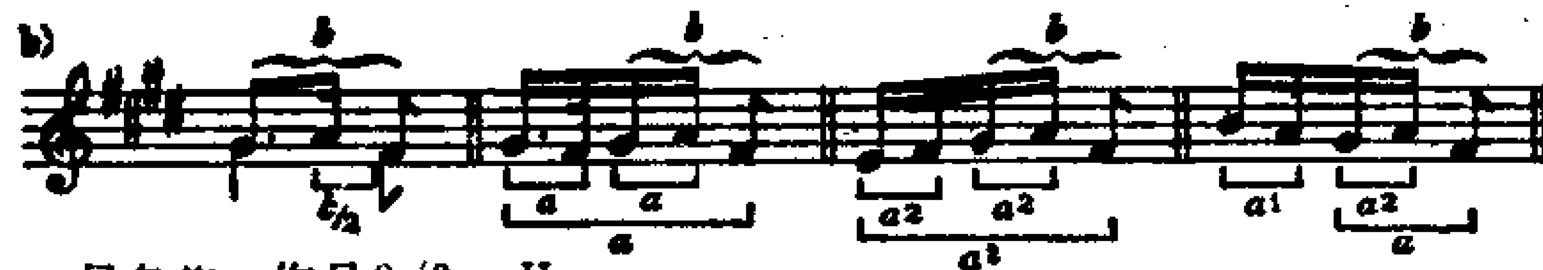


例15

a）动机，与移位和改变方向相结合



b)



c）贝多芬：作品2/3－II



例16

a) 动机 移位 装饰 节奏变化

移位 移位

b) 作品22－III

Menuetto

链环

c^1（填入）

模进 模进

cresc.

例17

一个建立在分解和弦上的动机的发展性变奏

节奏变化

例18

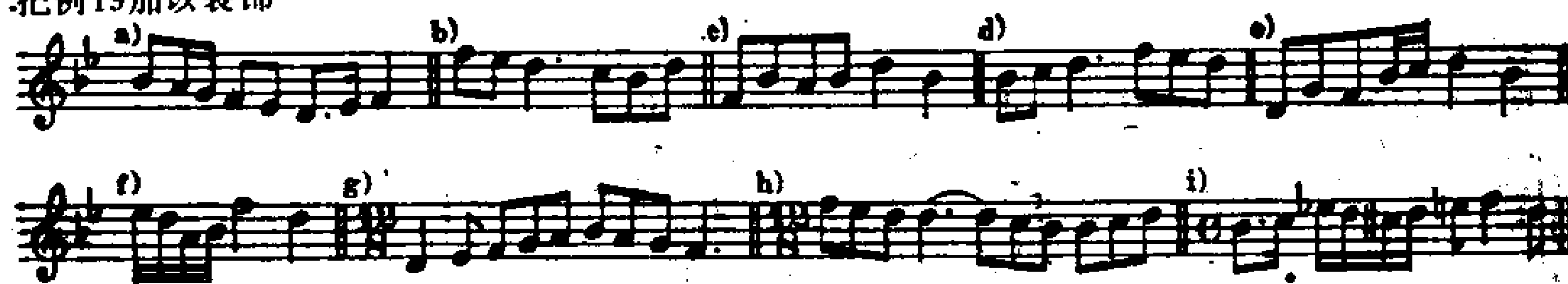
增加辅助音
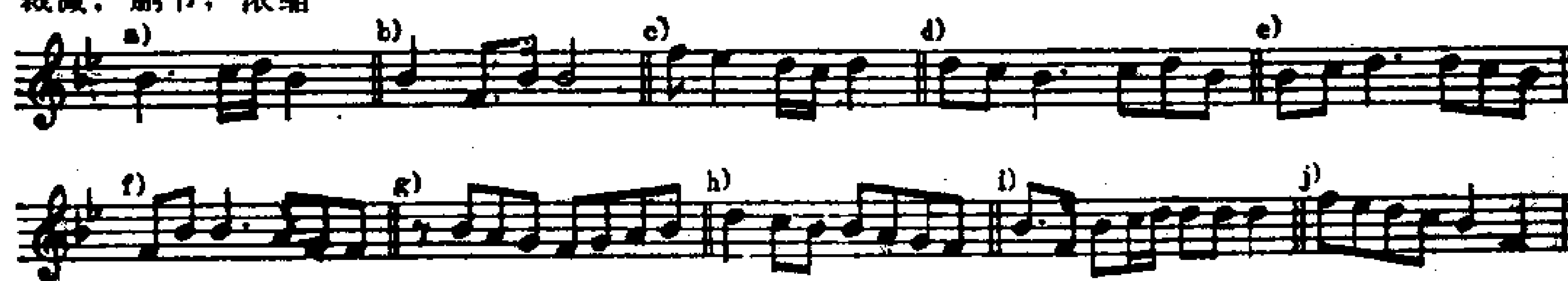
例19

改变原来的顺序

例20

把例19加以装饰



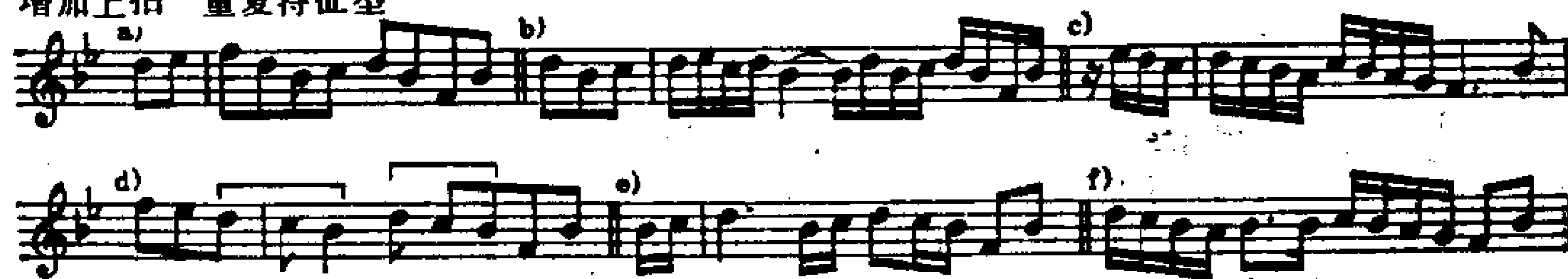


例21

裁减，删节，浓缩
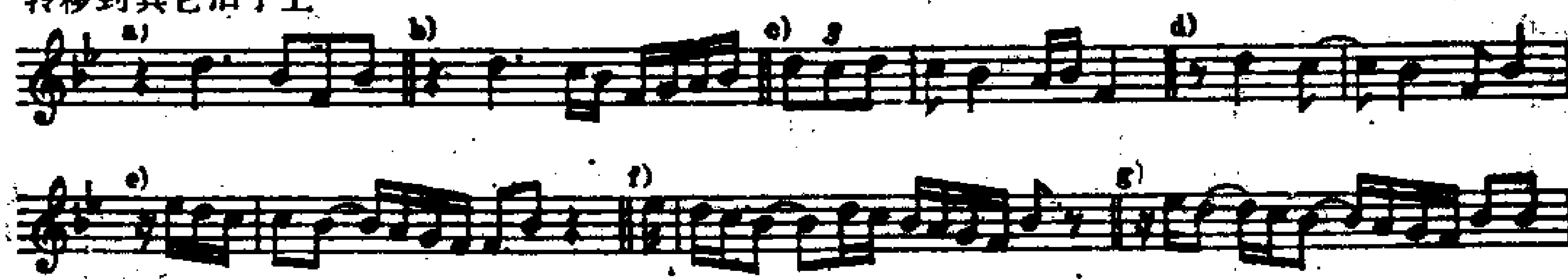
例22

增加上拍　重复特征型
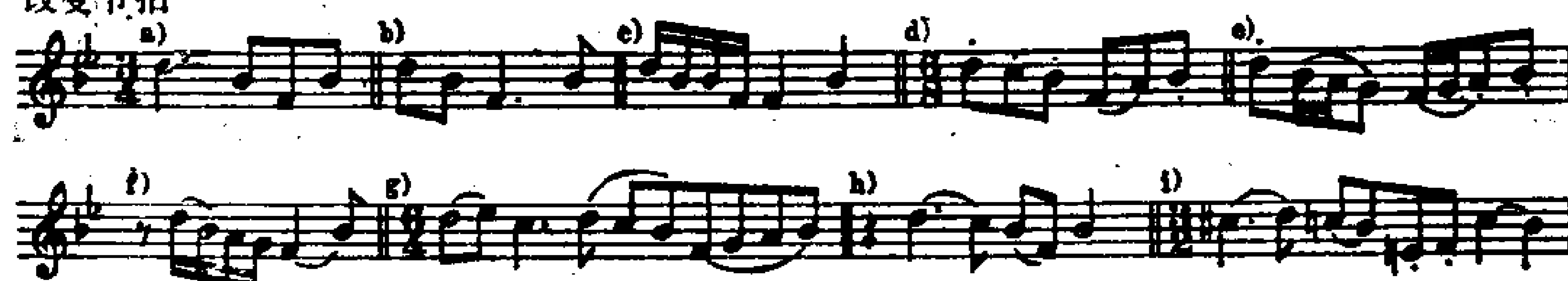


例23

转移到其它拍子上



例24

改变节拍



例25

配以比较丰富的和声（比较例21d）

例26

例27

a) vi

b) VI

c) iii

d) vi III$_7$ IV

e) III IV I

f) III$^6_5$ VI ii V

g) I$_6$ vi VII iii^6

h) I VI ii V$_7$

i) vi ii vii$_7$ III

例28

a) 例27f 的模进

b)

c) or

例29

a) b) c) d)

第四章 动机型的结合

动机型的结合是以一些因素为转移的，从艺术上讲，这些因素只能放在后面的阶段中讨论。不过我们还是可以在这里讲讲结合的一些机械手法并加以示范；至于这种结合所形成的短句有的可能比较僵硬，则暂时不去管它。

共同的内容、类似的节奏和连贯的和声都有助于加强逻辑性。共同的内容是因为采用派生于同一个基本动机的动机型而得到的；类似的节奏是起统一作用的要素；连贯的和声① 则加强关系。

就大体上来说，一首乐曲就象一个终止式，每一个短句等于终止式中的一个部分，不过或多或少比较复杂而已。在简单的例子中只要把 I — V — I 互相交换一下，如果没有可争论的和弦与它矛盾的话，就可以表现一种调性。象在传统音乐中用到的那样，这样的互相交换一般以一个比较复杂的终止式来结束②。

和声通常移动得比旋律慢，换言之，几个旋律音通常归属于一个和声（例 43、44、45、58 等）③。当和声以类似对位的方式与长音符的旋律对着进行时，偶然也有相反的情况（例 51 c），第 17 小节；例 58g））。当然，伴奏的和声应该表现出一定的规律性。

---

① 这里所用的“连贯的和声”这一概念得自从巴赫到瓦格纳期间的实践。

② 关于“根音进行”（root progressions）的评价与解释，请参见勋柏格著《和声理论》第七十页以下与《和声的结构功能》第二章。

③ 例 42-51 在第七章末；例 52—61 在第八章末。

作为“和声动机”与“伴奏动机”，这种规律性通过动机性的重复使音乐变得统一而可以理解(第九章)。

匀称的旋律是以波浪形进行的，换言之，每一次升高都有一次对称的下降。它通过其间一系列比较小的高潮而达到一个大高潮，一次次上升之间都有下降把它们隔开。向上的进行被向下的进行所平衡；大的音程用反向的连接进行来抵偿。好的旋律一般都保持在合理的音域以内，而不偏离中心区域太远。

建造短句

例 30—34 示出从一个基本动机构成大量不同短句的各种方法。这些短句有的可以用来开始一个主题，有的可用来把主题继续下去；还有一些，特别是那些不是以 I 开始的，则可用作适应其它结构要求的素材，象对比、次要乐思以及诸如此类的要求。动机特征型用括弧与字母标明。详细的分析将揭示出和基本动机之间的许多附加的关系。

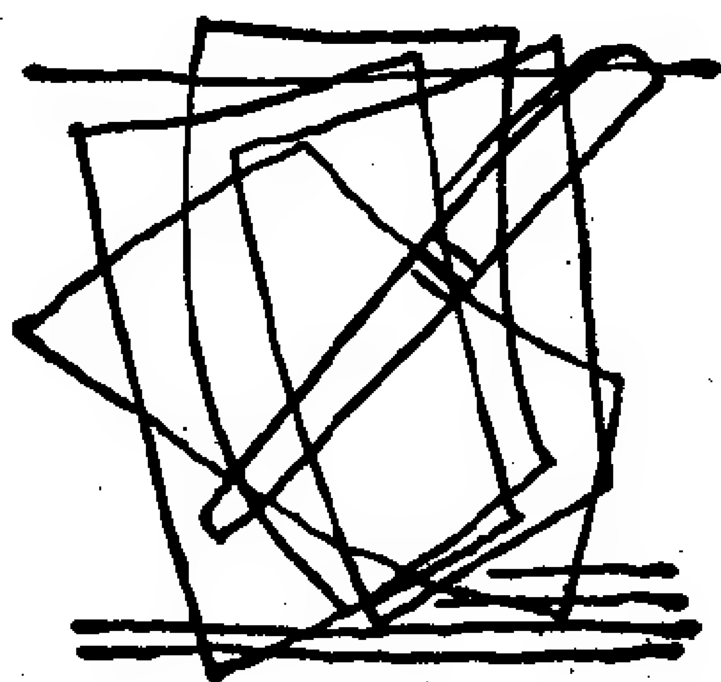
在例 31 中，原来的动机型通过增加辅助音而发生变化，虽然基本动机中的所有音都保留着。在例 32 中，原来的节奏保持着，虽然音程与方向有变化，它还是产生了近关系的动机型。在传统音乐中常常把这一程序再移置到其它音级上，从而产生整个主题(见例 52)。在这种情况下，旋律中的每一个音要就是一个和弦音，要就是一个与某一确定的传统公式相符的和弦外音。

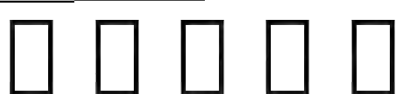
在例 33 中，通过既改变节奏又增加辅助音，或是既改变节奏又改变音程和方向而得到更加远距离的变化。即使这里有些例子相当生硬而且过于拥挤，用不同的变奏手法来作这类素描的练习是绝不应该弃而不用的。

在例 34 中还示出其它远距离的变化。通过这种节奏转移和特征型的重新安排，篇幅较大的主题就有了继续进行下去的素

材，对比也就可以形成了。但是采用这种远关系的动机型可能有碍于理解。

在从一个动机派生出其它动机时，所得结果应具有真正的短句(也就是完整的音乐单元)的性质，这是很重要的。
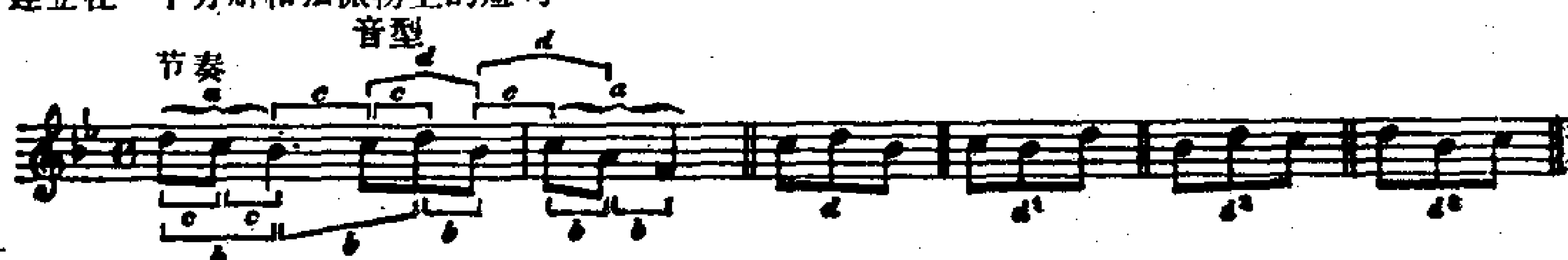




动机型的连接
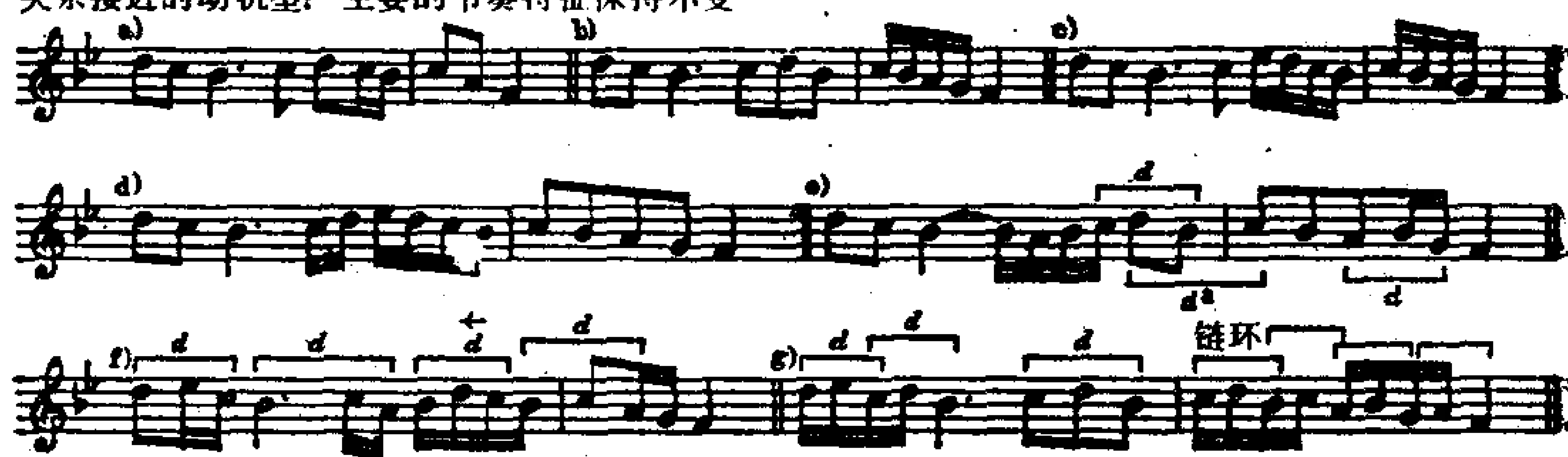
例30

建立在一个分解和弦派物上的短句



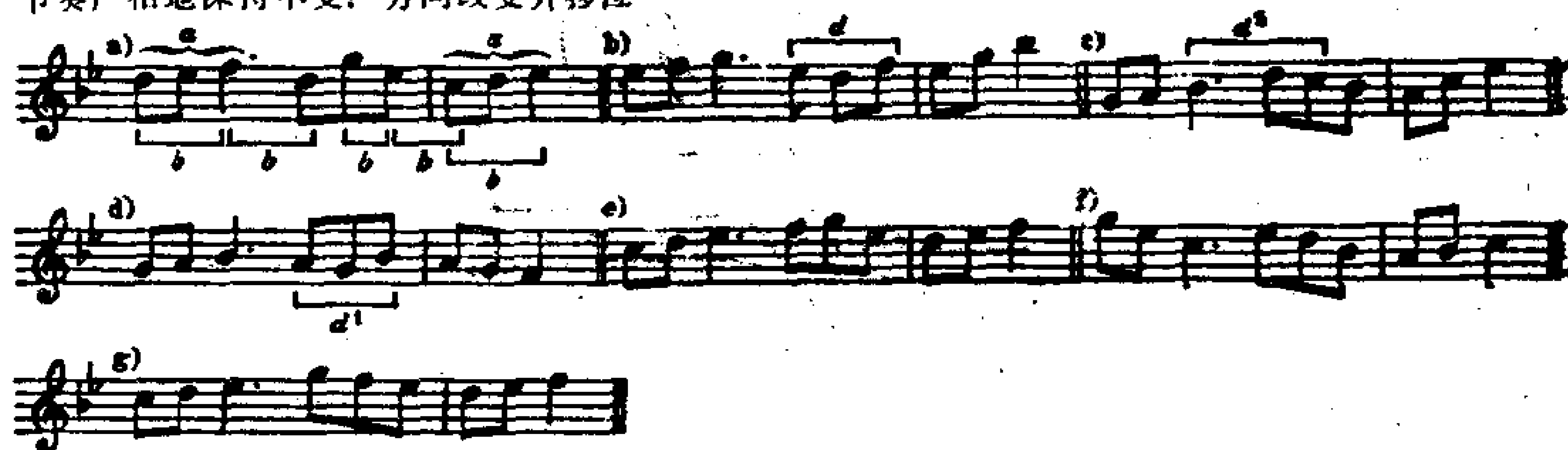
例31

关系接近的动机型：主要的节奏特征保持不变
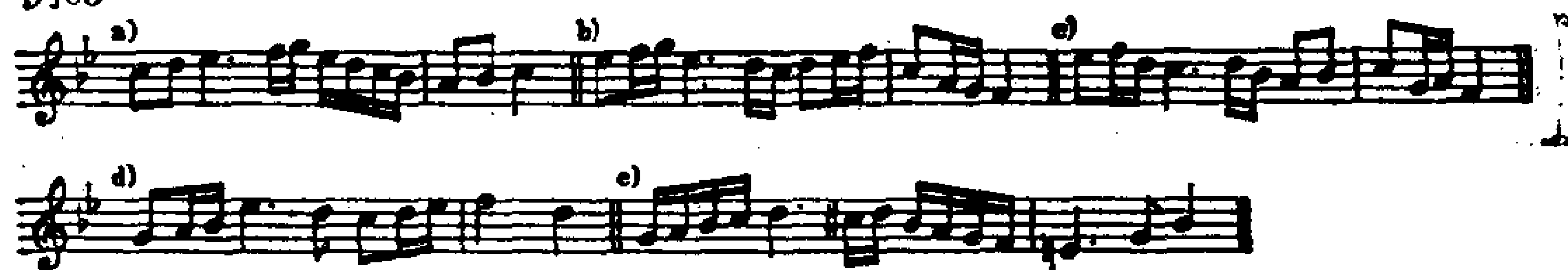


例32

节奏严格地保持不变；方向改变并移位
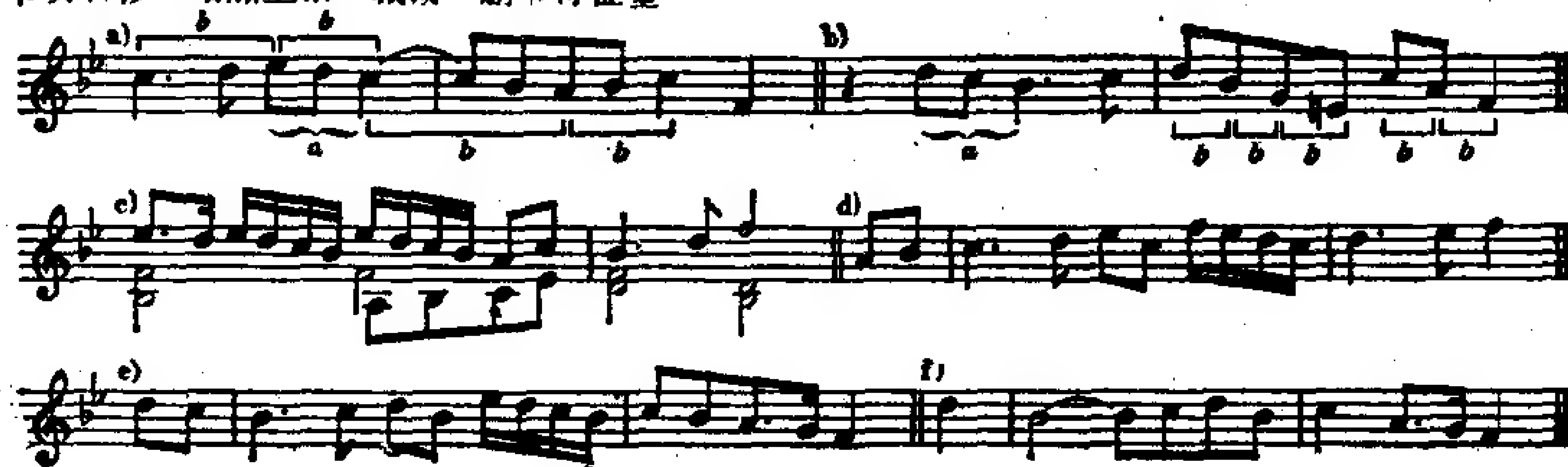


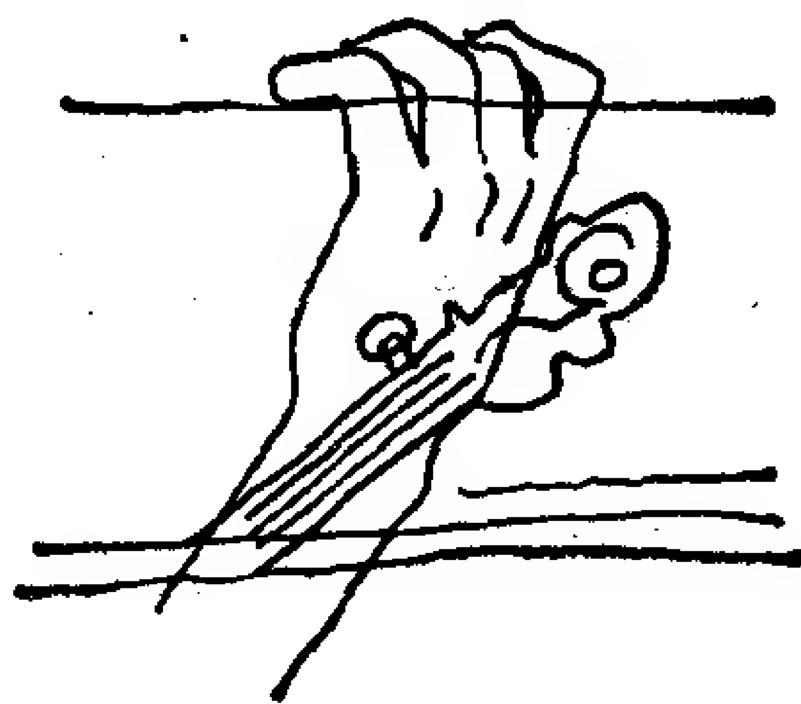
例33



例34

节奏转移　增加上拍　裁减　删节特征型





第五章　简单主题的构造(一)

一、开始写乐句(sentence)

在第一章《曲式的概念》中我们讲过，一首乐曲是由若干部分组成的。它们在内容、性格与情绪方面，在调性、篇幅与结构方面都或多或少地有所不同。因为有这些差异，我们就可以从不同角度来表现一个乐思，形成对比，正是在这些对比的基础上形成了多样化。

多样化决不应妨碍可理解性或逻辑性。可理解性要求变化不能太多，特别是当音符、和弦、动机型或对比迅速地连续出现的时候。快速的进行使人不能很好地理解一个乐思，因此速度快的作品显示出来的多样化程度较小。

太快的发展往往是由于比例失调的多样化而引起的，这种发展太快的倾向可以用一些方法来加以控制。最有效的是划定范围、进一步细分与简单的重复。

音乐中如果没有重复，要理解它似乎是不可能的。不加变化的重复容易产生单调，而关系疏远的要素的并置则又容易变成毫无意义的东西，特别是当缺乏一些起统一作用的要素时。变化必须限制在性格、长度与速度所要求的范围内：这里必须强调动机型的连贯性。

如果是写作要求人们一听就懂的音乐，象大众音乐那样，就特别需要谨慎对待。不过，这种谨慎并非只限于大众音乐。相反，这是古典大师们构造曲式时最典型的态度。他们力求在主

题中带有“大众化的笔触”，这是十八世纪的“新艺术”摆脱对位风格的桎梏时所提出的口号（因此罗曼·罗兰在他的《音乐旅行》中引用德国理论家马蒂松在《完美的乐队指挥》（1739）一书中的话说，在这“新风格”中作曲家们隐瞒了他们写的是伟大音乐这一事实。“一个主题应该有某种全世界都已经知道的东西”）。

乐段与乐句(period and sentence)

一个完整的乐思或主题在习惯上称之为乐段或乐句。它们在古典音乐中通常是作为较大曲式的一部分而出现的（例如，ABA 曲式中的 A），但偶尔也有独立存在的情况（例如在分节歌中）。有许多不同的类型，但它们在两方面是相似的：都围绕着一个主音，都有一个明确的结尾。

在最简单的情况下，这些结构中包含的小节数是偶数，通常是八小节或它的倍数（十六小节，在极快速度时，甚至有三十二小节，这时的两小节或四小节在效果上等于一小节的内容）。

乐句与乐段的区别在于第二个短句的处理以及其后的继续进行。

乐句的开端

开端部分的构造决定了后续部分的构造。除调性、速度与节拍外，主题在其开始的断片中还必须清楚地表现其基本动机。后续部分应能满足“可理解性”的要求。立即重复是最简单的解决办法，也是乐句结构的特点。

如果开端部分是一个两小节的短句，后续部分（第三、四小节）可以是一个没有变化的或经过移位的重复。可以在旋律上

或和声上作些细小的变动，但不能使人看不出重复。

名曲选例①：

在例 58d)、例 59f)和例 60c)中，简单的重复没有太大的变化或根本没有变化。在例 58e)和 g)中，虽然和声保持不变，伴奏却略有变化，旋律也经移位。在例 58i)中用了低八度。例 59d)和 g) 中只有旋律略作变动。在例 61c)中，第二短句的第 2 小节按照和声的进行(到Ⅲ)而上去了。例 53a)所示除移调到Ⅲ(关系大调)外，其它方面都没有变化，换言之，是一个模进。例 57a)在旋律上用了模进，而在伴奏中则用了局部模进。

属形式：补充的重复②

在许多古典作品的例子中我们发现第一和第二短句之间的关系颇象赋格曲中的主题（主形式——tonic form) 和答题（属形式——dominant form) 的关系。这种重复通过它的略带对比性的陈述而使得统一之中具有变化。

在重复时，节奏和旋律轮廓保持不变。由于和声的变化以及旋律上必要的适应性改动而形成了对比性因素。

在练习这种类型的继续进行时，主形式可以建立在Ⅰ，Ⅰ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅳ也可能是Ⅰ—Ⅱ上。在这些简单情况下，属形式将以如下方式与主形式形成对比：

主形式	属形式
Ⅰ	Ⅴ
Ⅰ—Ⅴ	Ⅴ—Ⅰ

---

① 例 52—61 在第八章结尾处。

② 这是许多因术语定得不够确切而造成的困难之一。"主调陈述"(Tonic version)和 "属调陈述" (Dominant version) 的说法可能更清楚，也更精确。但勋柏格却宁愿用大家熟悉的说法——原书编者。

Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ	Ⅴ—Ⅰ—Ⅴ
Ⅰ—Ⅳ	Ⅴ—Ⅰ
Ⅰ—Ⅱ	Ⅴ—Ⅰ

在最后两种情况下，把和弦简单地前后倒置并不是不可能的；但是Ⅴ—Ⅰ的进行更为可取，因为它更清楚地表示出调性。在Ⅴ之后用Ⅰ来结束效果很好，因此用得很多；例如，当主形式是Ⅰ—Ⅱ、Ⅰ—Ⅵ或甚至Ⅰ—Ⅲ时。

名曲选例：

在例35 a)、b)和53 b)中，第一短句只用Ⅰ，第二短句只用Ⅴ。

在例52 b)和c)中可以看到Ⅰ—Ⅴ(主形式)、Ⅴ—Ⅰ(属形式)的布局。请比较贝多芬的钢琴奏鸣曲作品31/2—Ⅲ(四小节的短句)；还有弦乐四重奏，作品59/2—Ⅲ和作品131—Ⅳ。旋律只是为了适应和声而作了必要的改动。

例36的主形式是建立在Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ上的，而属形式则在Ⅴ—Ⅰ—Ⅴ上。在例37中，属形式包含几个经过和弦。相反，例38的主形式中的经过和弦并未在属形式中机械地保留下来。但在例39中，主形式由Ⅰ—Ⅳ构成，而属形式则基本上由Ⅴ—Ⅰ构成，虽然比较复杂的分部写作把它掩饰了起来。

谱 例 说 明

在例40 a)中，跟在主形式(第1—2小节)后面的属形式(第3—4小节)的旋律轮廓与第一短句完全一样。在例40 b)和c)中则出现其它的属形式，即在保留原有节奏的同时把旋律轮廓作了比较自由的处理。

在例41中，属形式的变化比和声变化所要求的更多。在例41 b)和c)中，主形式建立在四个和弦上，这就使纯正的答句变

得很困难。要照式照样地应答一个包含太多和弦的主形式是不切实际的。这里，只有主要的和弦Ⅰ—Ⅴ可以得到应答(用Ⅴ—Ⅰ)。
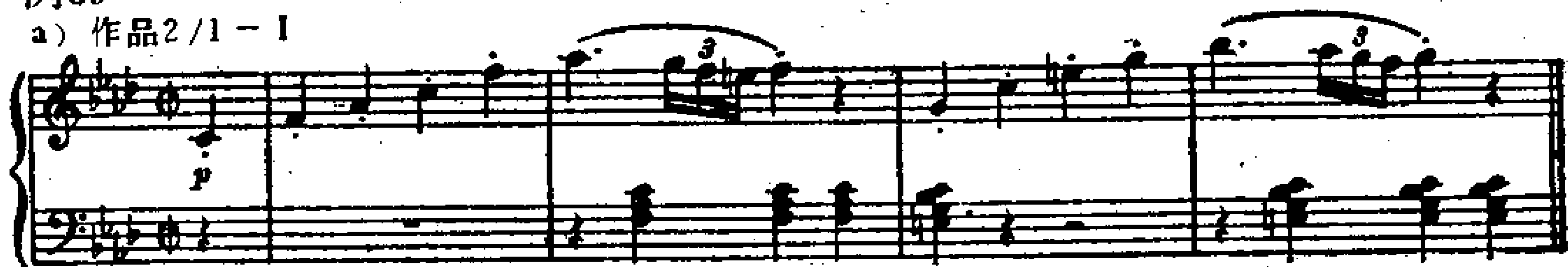
应该看到，甚至在这些短小片段中也采用了一个明确而匀称的伴奏来使和声活跃并表现特定的性格。在应用伴奏性特征时要做到前后一致，这是一个起统一作用的有力因素。
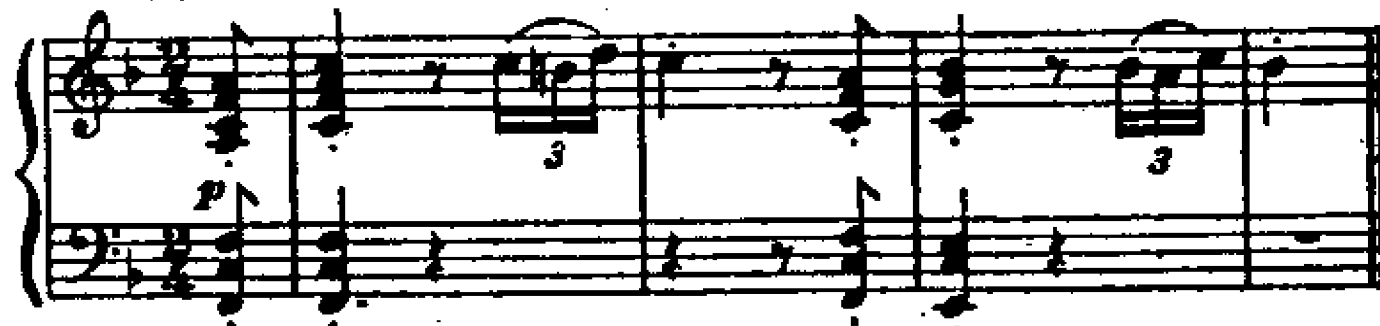


简单主题的构造（一）

例35

a）作品2/1－I
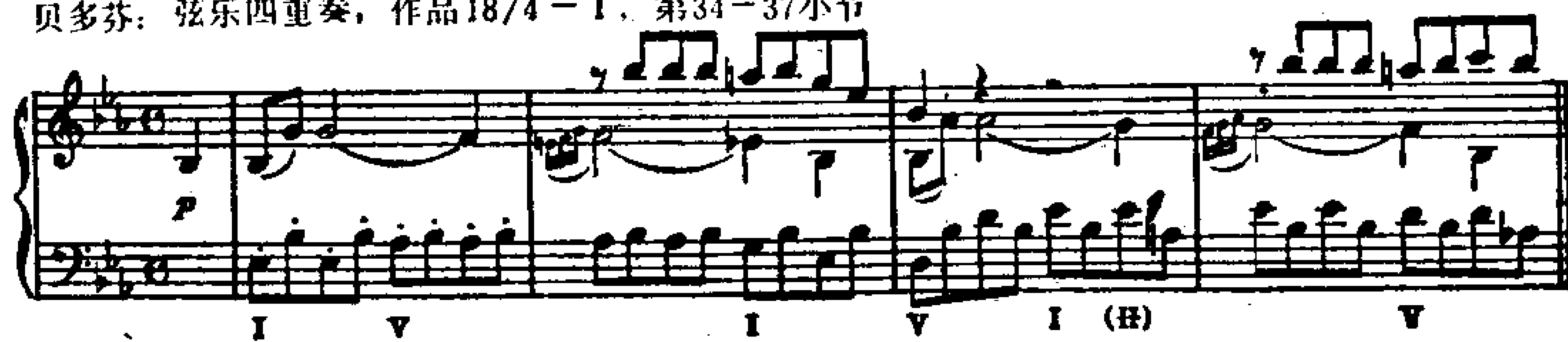


b）作品10/2－I
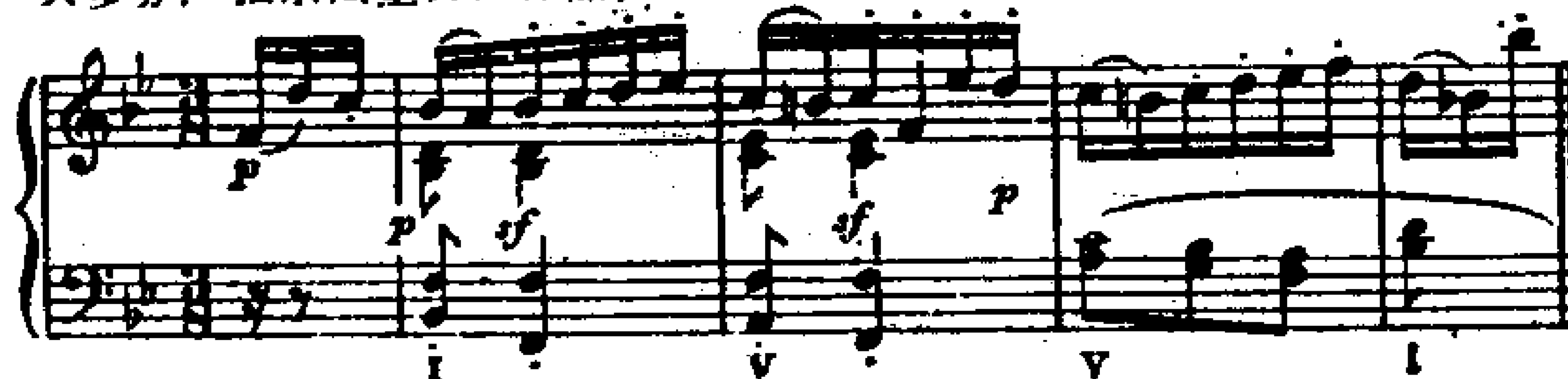


例36

贝多芬：弦乐四重奏，作品18/4－I，第34－37小节



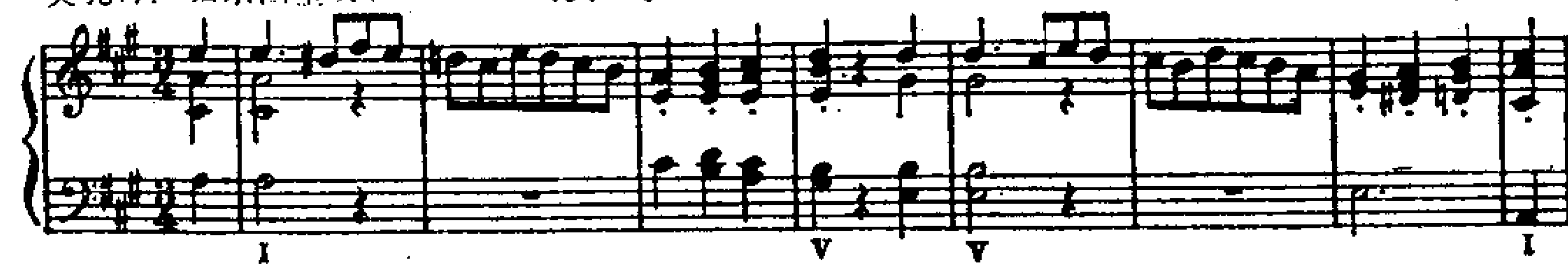
例37

贝多芬：弦乐四重奏，作品18/－IV，第45－48小节
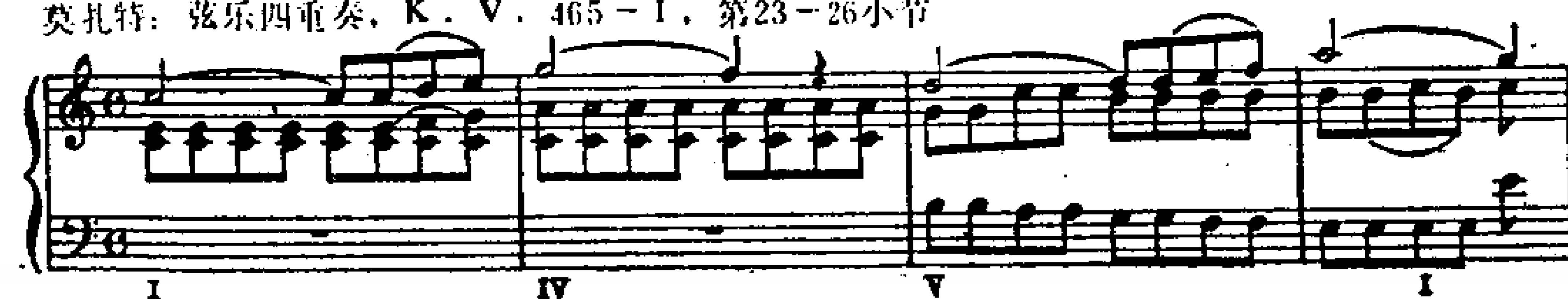


例38

莫扎特：弦乐四重奏，K．V．464－I



例39

莫扎特：弦乐四重奏，K．V．465－I，第23－26小节



例40
(取自例30)

a)

b)

c)

例41
(取自例30)

a)

b)

c)

第六章　简单主题的构造(二)

二、乐段的前句(antecedent)

在古典主题中只有很小一部分可以划归乐段一类。浪漫派作曲家用乐段的就更少了。但是练习写乐段，却是熟悉许多技术问题的一条捷径。

开端部分的构造决定了后续部分的构造。乐段与乐句的差别在于：前者的重复是延迟出现的。第一个短句不是立刻得到重复，而是与比较远的(对比的)动机型连在一起，构成乐段的前半部分，亦即它的前句。在这一对比之后，重复就不能再延迟，否则就会妨碍理解①。因此后半部分(后句)就构造得好象是前句的一个重复。

在创作乐段时，有一种练习形式很有用。这种形式应该包含八小节，分为前句与后句两部分，各为四小节，在第 4 小节处用一个句逗隔开。这个句逗是一种颇象逗号或分号的音乐标点符号，它在旋律与和声中都得到体现。

在大多数情况下，前句结束在V上，V通常是通过一个半终

---

① 音乐构造的真正目的并不是美，而是使人理解。过去的理论家和美学家把乐段这种形式称之为“对称的”。“对称”一词可能是从书画刻印艺术和建筑方面类推而应用到音乐上来的。但音乐中唯一的真正对称的形式却是从对位音乐中派生出来的倒影形式。真正的对称并不是音乐构造的原则。即使一个乐段的后句照式照样地重复前句，这种结构也只能算是“类似对称”的。虽然类似对称的构造在大众音乐中广泛采用，但是大量不对称的结构证明，没有对称的东西也可能很美。

止式或全终止式而达到的，但有时却是只通过I与V的互相替换。前句也有结束在I上的。

后句通常以一个全终止式结束在I、V或III(大调或小调)上。虽然后句应该是前句的部分重复，但至少它的终止式必须有所不同，哪怕它是进行到同一个音级上的。一般说来，开端部分的一两个小节会保留下来，有时或多或少地带一些变化。

贝多芬钢琴奏鸣曲中一些乐段的分析

作品2/1—II，柔板乐章。前句结束在V上(第4小节)，后句结束在I上(第8小节)。前句的和声只是I与V的互换；后句以全终止式结束。经过两次变化的上拍与第2、4、8小节中的阴性结束① 是这个旋律中起统一作用的特征。重要的是，旋律在第6小节接近高潮时，和声的变化更为频繁，小音符也用得更多了。高潮后的向下进行也很重要。

作品2/2—IV。V上的句逗因第4小节中的半终止式而得到加强。注意第一与第二短句之间的对比。后句的和声在第6小节中发生偏离现象，在V上以全终止式结束(第8小节)，仿佛用的是属调。第7、8小节通过远关系的变化和更为丰富的进行使终止式得到必要的加强。

作品10/3，小步舞曲。前句与后句各为八小节。在后句的前四小节中，前句的旋律与和声移高一个音，其它就没有什么变化了。

作品10/3，回旋曲。这一乐段包含九小节，这种不规则现象是因为后句有五小节而造成的。第3、4小节中的对比利用了

① 强拍上的结束称之为“阳性”结束，弱拍上的则称之为“阴性”结束。同一种结束用得过多往往显得很单调。

一个特殊手法，一种链环结构。从例42 a)① 可以看到，每一个动机型的结束就是下一个动机型的开始；它们象锁链一样一环扣一环。后句在第5至6小节中采用动机的两次模进以代替第1—2小节中唯一的一次重复(例42 b))。在第7小节中用一个假终止式来避免了过早的结束，全句直到第9小节才以一个变化的重复而告一段落。

其它名曲选例的分析

在例43中巴赫的对位进行常常掩盖了句逗。但是动机型的乐段式重复却很明显。这里的一个例子(例43 b))结束在Ⅲ(关系大调)上，另外三个例子则以类似于多里亚调式的方式来处理，换言之，例43c)与e)通过一个类似弗里几亚的终止式而到达属调，而例43d)则应属于采用变格终止的那一类，虽然几个高声部中使人惊讶地出现了正格终止。这样的做法只能用各独立声部的进行来加以解释。

在海顿的例子(例44)中，句逗(总是在V上的)有时通过单纯的互换、有时通过半终止式、偶尔也通过全终止式而到达。例44a)、e)与l)都是不规则的，它们分别包含10、9、9个小节。延伸部分(extension)的结构意义是标明的。在所有的例子中第3—4小节与第1—2小节的差别都很大。即使是在连续使用十六分音符的例44f中，第3—4小节的华彩音型与和声也都有显著的不同。要特别注意括弧所表示出来的关系与变化。

在莫扎特的某几个例子中(例45)，后句开始处的重复是略带变化的。在例45e)与f)中采用了Ⅰ的转位；在例45a)中，整个后句移低一个八度；在例45 c)中，低声部的简单重迭产生效

① 例42—51在第七章结束处。

果良好的变奏。

例 46 中贝多芬的例子主要是从性格的角度来选择的。在例 46 b)、d)与 f)中，后句建立在属和弦上。一种节奏能有多少变化，从例 46 d)中可以明显地看出来。注意在第 6 与第 7 小节中都用了两个和弦（通过集中来加强终止式）。在例 46 e）中前句（五小节）与后句（七小节）都表现出显著的不规则性。

在例 47 的舒伯特例子中，47 b)和 c)说明，从一个节奏型的各种变化可以建造出多么美妙的旋律来。既然节奏特征型要比音程特征型容易记，它们就能更有效地帮助人们理解。一个节奏型的不断重复（就象在大众音乐中那样）使舒伯特的许多旋律具有大众化的笔触，但它们的真正的崇高壮丽却表现在丰满的旋律轮廓中。

前句的构造

在乐句的开始部分中，第 3—4 小节是作为第一个短句的有变化的重复而构造的。乐段的前句引来一个新问题。后句既是一种重复，那末前句就应该在第 3—4 小节中以关系较远的动机型来完成。

作为"最小音符的倾向"① 的一个结果，可以预计在前句的后续部分中小音符的数量会增加。这在例 44 a)、b)、c)、d)、g)、k)，例 45 a)、b)、c)、d)、j)与例 46 e)等的第 3 小节（有时在第 4 小节中也有）中都可看到。

① 一首作品的任一断片（甚至是一个动机或动机型）中的最小音符都对后续部分有影响，这犹如降落体的加速度：降落运动的时间越长，它的速度就增加得越快。因此，如开始部分中只用一个十六分音符，不久就会出现更多的、往往增长为整段整段的十六分音符。若要限制最小音符的这一倾向，需要特别小心。

但是，增加小音符只是把第3—4小节作为第1—2小节的一个既对比而又连贯的后续部分来加以构造的手法之一。在例44f)、h)、i)、j)、l)，例45f)、例46a)、d)、f)与例47b)、c)、d)、e)中连贯性要比对比性更明显，这里的对比只在于声区、方向或轮廓的改变。

连贯的对比也可以通过减少小音符的数目来做到，在这一情况下，动机型是以裁减(reduction)的形式出现的(例43a)、45i)、46g))。

这样的减少常常用作前句结束的旋律标记，也即句逗。例44a)、d)、g)、h)、i)、例45b)、例46e)、f)、g)与例47a)、d)就展示了这种用法。一般说来，句逗由于旋律轮廓中出现对比而得到加强；旋律轮廓常常下行到低于开始时的声区(例44c)、d)、f)、k)，例45g)、j)，例46e)，例47a))。在到达句逗之前，音乐往往从前面的高潮点低落下来，如例44a)、i)、j)、k)，例45a)、b)、c)、f)，与例46a)、b)、e)。

当基本的动机型与第3—4小节中关系较远的派生物之间的连贯性不十分明显时，在其间加一个连接句可以起桥梁作用。可以用一个特征型(通常是上拍或是前面的一个动机型)来连接它们(例44d)，l)，例45c)，d)，g)、例46e)、例47d))。不过，两个对比的动机型突然并列，不一定就产生不平衡(例45a))。

作为前句的和声基础，我们可以用例43—51中的那些进行。等长音符的和声进行（亦即和声的规则变化）能加强统一性，因为这是一种原始的“伴奏动机”。

切莫忘记，由一个分解和弦来形成动机型(例5—11，例17—29)，其目的之一是保证旋律与和声之间的正确关系。通过把分解和弦加以变奏而构成许多动机型，这始终是一个获取协调的素材的宝贵方法。

我们可以容忍“最小音符的倾向”。但是小音符太多可能产

生拥塞的效果。另一方面，在一些名作中，我们会见到第一和第二短句形成极端的节奏对比的情况（如例45a）与d））。在莫扎特的其他例子中（例45b）、g）），小音符（作为辅助音）同和声之间的协调关系臻于完美境地，是始学者所望尘莫及的。

对音乐名作中的例子进行持久而透彻的研究是必要的。

有许多旋律的音域很小（见例45i），例50a），b））。有时前句保持在一个五度（例47e））或一个六度（例46d））以内，而后句则上升到高潮，但是有些一开始音域就很广的旋律（例44a），c）、d），例45a）），很可能通过回到中间声区来求得平衡。所有这些例子说明，在一个较小的音域内可以做到极其多样化，虽然扩展音域往往可以防止单调。

心目中想到某种具体的性格，可有助于刺激创造力。伴奏对于表达性格起着重要的作用。区别使用分奏音符和连奏音符（例44d），例47c），例48a），例50a），e））；在不要求配置和声的地方休止（例35，例38，例44h），例46b））；上拍不配和声（例44a），g），例45f），例46b），d）等）；中间几个声部加以类似对位的处理（例41b），例44g），例45a），例48b），例51f））；弱拍和声（afterbeat harmony）（例44c），d），例45d），例46d），例50e））；以及特殊的节奏型（例46j），例47b），例49a），例50a），例51f））等等特征手法应该从一开始就采用。

复杂的伴奏与良好的钢琴风格极难兼顾。为钢琴写作时应该尽可能忘记踏瓣的存在，换言之，一切都应该在便于手指够到的范围以内。

必须提防：（1）因过于密集而造成不平衡；（2）性格遭到破坏；（3）和声进行变得模糊。伴奏中流畅的分部写作不会破坏和声的清晰。但是，控制根音进行却是至关重要的。

第七章 简单主题的构造(三)

三、乐段的后句(consequent)

后句是前句的变化重复，这一重复由于第3—4小节中的远关系动机型而成为必要的。如果这一乐段是一首完整的乐曲(例如儿童歌曲)，它就必须结束在I上(通常用一个完全正格终止)。如果它是大型曲式的一部分，则可以结束在大调或小调的I、V或III上①。

没有变化的完全重复很少见。即使是在例50b)、c)和e)这样极其简单的情况下，至少最后一小节是有变化的。一般说来，采用全终止时要求早一些就有变化。在例45i)、k)、例46a)、g)和例50a)中，和声上的偏离现象发生在第7小节，而在例44i)和例47c)、e)中则在第6小节。

和声的变化可以从后句的第1小节就开始。在例45f)中这种变化就是把同一些和弦加以转位。后句甚至可以在另一音级上开始。例如，在贝多芬作品10/3的小步舞曲第9小节中，它是作为前句的一个模进而在II上开始的。在例44b)与例46d)中，它开始于V。例47d)的第5小节中的和声变化是一个丰满的终止式的开端。

---

① 有时大III出现在大调中。在贝多芬《弦乐四重奏》作品131—V中，一个(弗里几亚)半终止式进行到(大)III。在他的弦乐四重奏作品18/5的第四变奏中，一个全终止式在第8小节进行到(小)iii。例46k)是一个结束在小V(用小调)上的例子。在两个极端的情况下(弦乐四重奏作品59/2—III与作品132—V)，贝多芬甚至采用了小调的VII(关系大调的属和弦)。

旋律方面的考虑：终止式轮廓

变化是不需要申述理由的。有变化就是好。但是旋律中的某些变化却是改变和声结构、特别是改变终止式的自然结果。

为了发挥终止式的作用，旋律必须呈现一定的特性，产生一个特殊的终止式轮廓，它一般与前面的东西形成对比。旋律与和声中的变化是平行的，它服从最小音符的倾向（犹如“渐快”），或者相反，通过采用较大音符而与这一倾向相矛盾（犹如“渐慢”）。

在终止式中增加小音符的情况要比减少小音符更为多见。作为节奏逐渐紧凑的例子，可参见贝多芬奏鸣曲作品2/1，柔板乐章，第6—7小节；作品2/2—Ⅳ，第7小节；作品2，小步舞曲，第7小节；例46g)，第7—8小节。还可参见例44b)，第7小节；44i)，第7小节；47c)，第6—7小节；49a)，第7小节。

例46h）第7小节所示是一个不常见的节奏逐渐松弛的例子。其它的例子还有例44j)与46i)（非常明显的）。例44l)与47a)中的两个情况之所以引人注目，是因为这里出现的不是节奏松弛，而是一个作为延伸部分的“写明的渐慢”。

终止式中的旋律通常把典型特征型（它们要求延续）变为非典型特征型。这一类的例子可以找到很多。例如，可以把例45c)与f)的第7小节与它们各自的第1—2小节作一比较，在这两个情况中都是把典型的音程弃而不用，或是以另一种顺序加以结合，而且在例45c)中，八分音符的进行在第三、四拍上完全停止下来。

如果有高潮的话，旋律往往会从高潮上退下去，通过回到中间声区而求得音域上的平衡。终止式轮廓的这一回降进行，加上集中和声和排除动机牵制，足以有效地划定这一结构的界限。可参见例45f)、g)。

节奏方面的考虑

由于后句是前句的变化重复，也由于变化时并不是把所有的特征型全都改掉，而是保留其中的一部分，因此关系较远的动机型听上去可能前后不连贯。

保持原来的节奏，旋律轮廓就可以作广泛的变化。

这样，在例 47 b)中，后句只保持一种节奏，为了求得统一，甚至放弃了第 2 与第 4 小节中的细微变化。这种节奏上的统一在慢速度中可以容许旋律轮廓起深远的变化，在快速中则有助于理解。可参见例 45 a)、f)，例 46 d)、j)。

关于浪漫派作曲家一些乐段的评述

例 44—47 中的有些古典的例子没有按照八小节的结构。在门德尔松(例 48)和勃拉姆斯（例 51）的例子中也可以看到这种不守成规的现象。要驾驭这些出格的做法，需要有特殊的延伸与裁减等技巧，这只能留待下文讨论。

这些例子说明浪漫派作曲家对待主题结构的各种不同态度。勃拉姆斯的例子最引人注目之处在于它们的和声。与古典的例子不同，它们把和声的多重意义作了比较有效的发挥。例 51 a)是一个例证。在第 1—6 小节中只有少数几个和弦属于 f 小调的自然音阶。但其中大多数(在 * 处)可以理解为 c 小调的那不勒斯六和弦。这一解释为紧接下来的后续部分所证实。第 3 小节中偏离到 ^{b}E 的做法是出人意外的。^{b}E 虽然可以是中音领域(关系大调)的属和弦，但实际上它是象Ⅶ级上的主和弦那样处理的。不过，在第 7—8 小节中勃拉姆斯终于证明第 1—2 小节与 5—6 小节属于 c 小调，或更准确地说，属于 f 小调的 v 级领

域①。

在例51c)中，一个在旋律与和声上都没有变化的重复(第17—32小节)通过把下方几个伴奏声部作了类似对位的处理而发生了变化。

例51d)与e)的构造将在下文(第十五章)中加以阐述。注意例51d)开端处(第1—2小节)与结束处(第10—14小节)运用持续音的情况。

虽然在一些名作中常常把持续音用于表情的或描绘的目的，但它的真正意义却应该是结构性的。在过渡段或"加工部"②结束时我们看到的就是这种意义的持续音，它强调前一次转调的结束并为重新转回主调作准备。在这种情况下，持续音所起的应该是延缓的效果：它拖住了和声的向前进行。这样把和声进行加以拖滞的做法还有一个结构性的用途，就是平衡远关系的动机变奏(这一手法可与利用简单的动机变奏来平衡离心的和声的做法媲美)。如果没有这类目的，那就应该避免持续音。流畅而优美的低声部线条总是更可取一些。

在例51f)中最小音符的倾向造成了第5小节中的变体。节奏型a从第二拍移到第一拍。结果，一个几乎是延续不断的八分音符进行占了优势。

---

① 舒柏特及其后的每一位新作曲家之所以极不容易被接受，原因就在于十九世纪初以来和声的迅速发展。经常偏离主音领域而进入多少有点不相干的领域，似乎破坏了统一与易懂的特点。但是，再先进的头脑也摆脱不了人的局限性。因此，这一风格的作曲家们本能地感到不连贯的危险，就用一个方面(动机与节奏结构)的简单化来抵销另一方面的紧张度(复杂的和声)。这或许也解释了瓦格纳、布鲁克纳、德彪西、塞扎尔·弗朗克、柴可夫斯基、西贝柳斯以及其他许多人为什么要采用没有变化的重复与经常的模进。
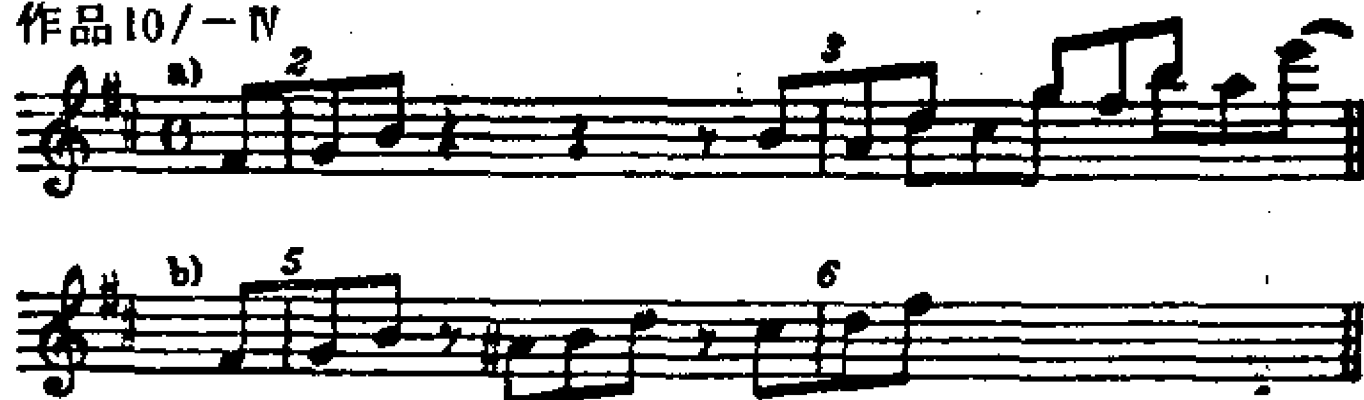
对古斯塔夫·马勒、马克斯·雷格、理查·施特劳斯、莫里斯·拉威尔等人的同时代人来说，远关系的和声已不再严重地影响理解，而今天——甚至连流行音乐作曲家也赖以为生了！

② "加工部"(elaboration)，即发展部；这是勋柏格杜撰的术语之一。在书中谈到这一曲式段落时，勋柏格大多以"加工部"来代替习用的"发展部"，也有时用德文Durchführung一词。参见下文第二十章关于"加工部"的解释——译者。

简单主题的构造(二)

例42
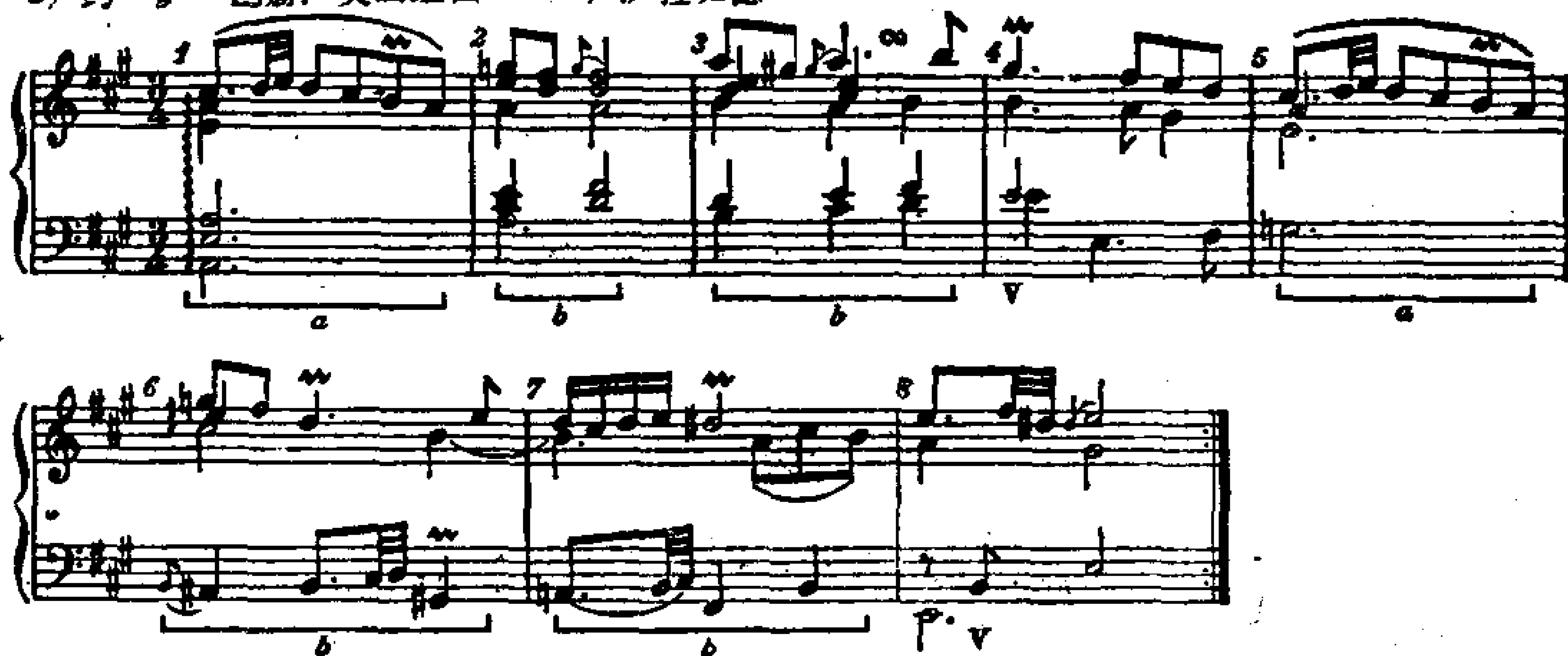
作品10/一Ⅳ
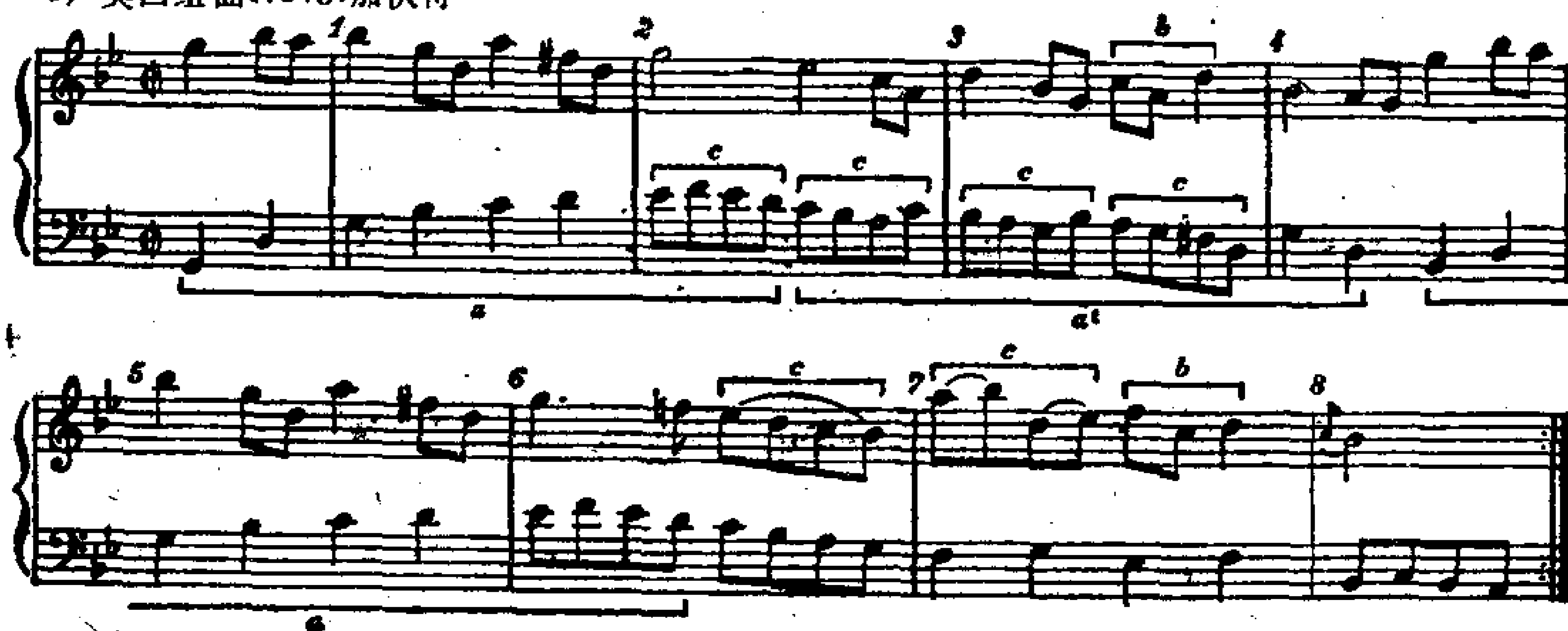


乐段

例43

a) 约·萨·巴赫：英国组曲No.1，萨拉班德



b) 英国组曲No.3.加伏特



简单主题的构造（三）

c）英国组曲No.4、小步舞曲II

d）英国组曲No.6．萨拉班德

e）英国组曲No.6．加伏特工

例44

a) 海顿：弦乐四重奏，作品54/1

Menuetto

全终止
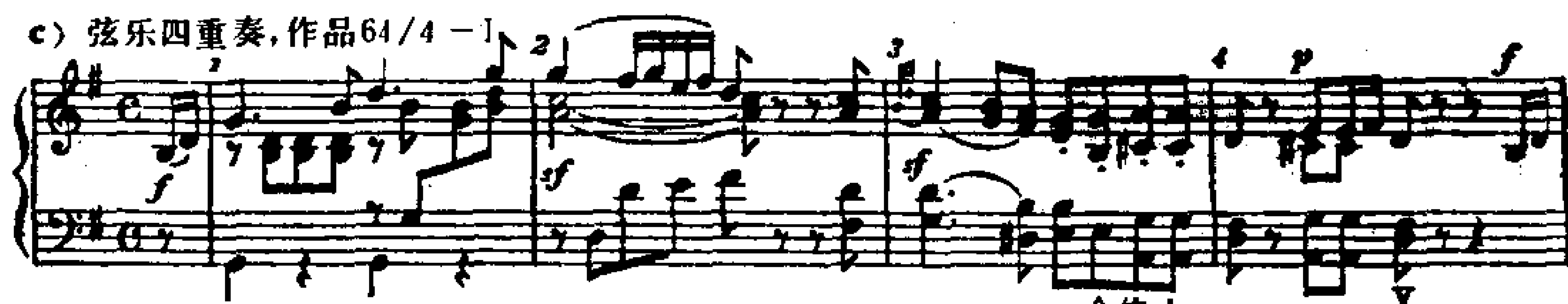
b) 弦乐四重奏，作品54/1－Ⅳ

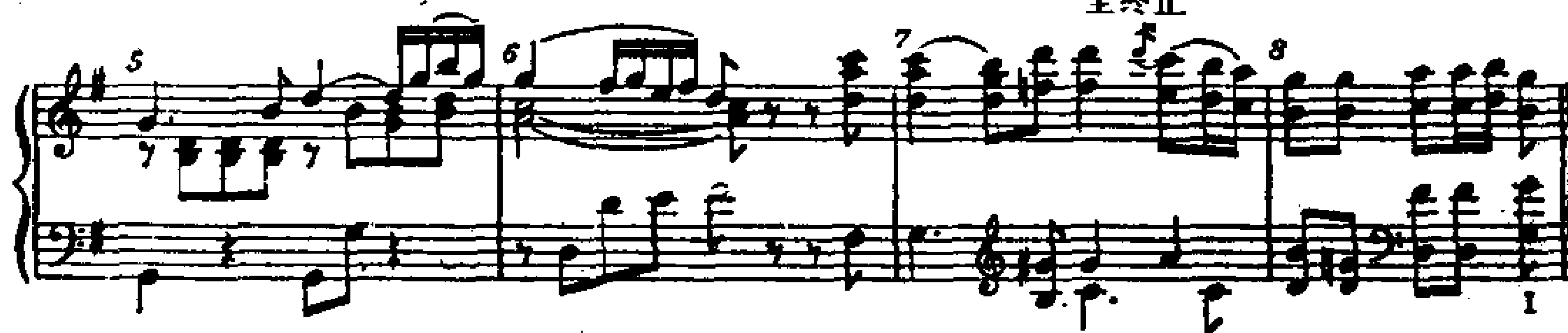
Presto

Ⅰ和Ⅴ的单纯互换

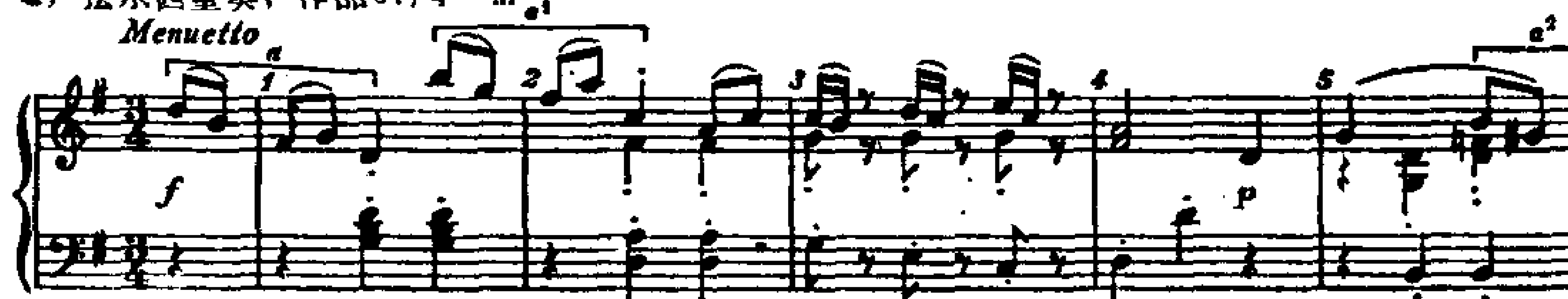
全终止
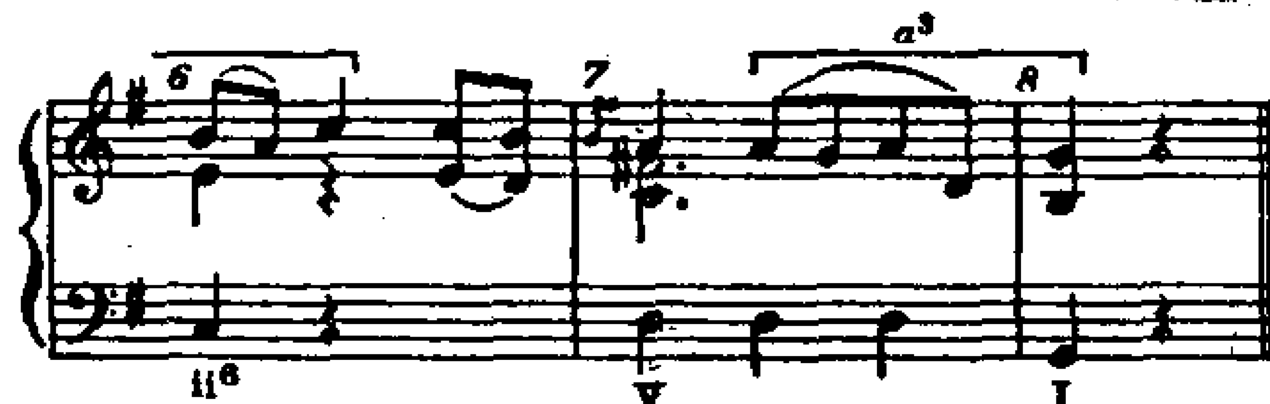
c）弦乐四重奏，作品64/4－I



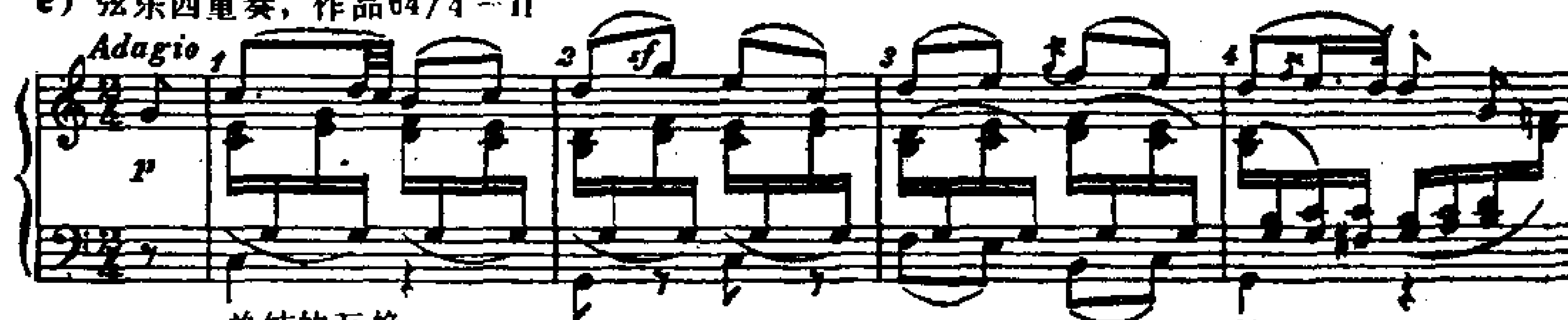


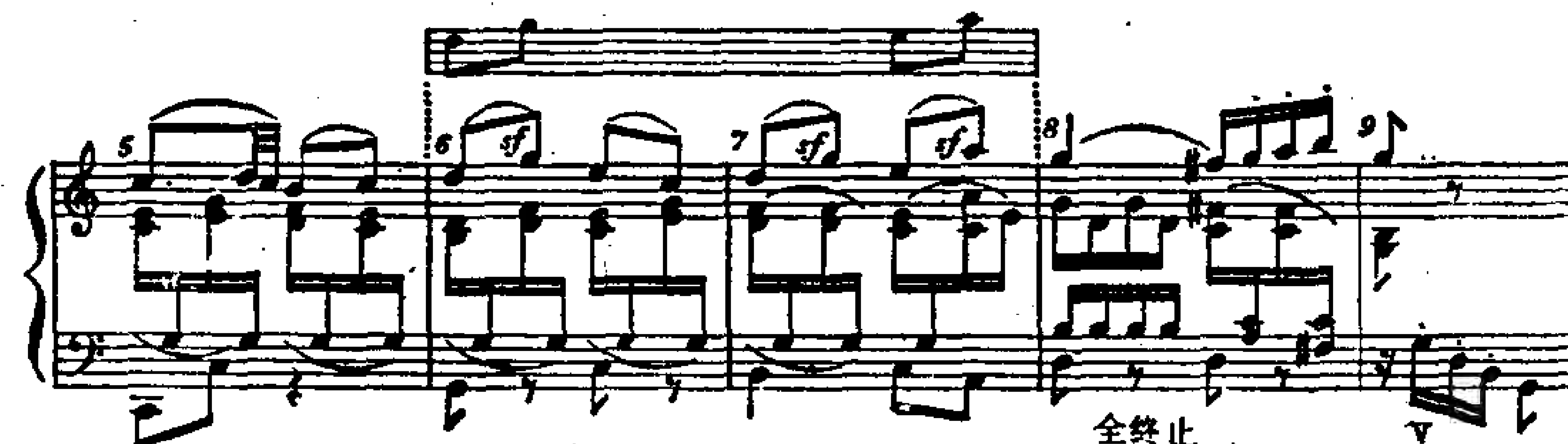
d）弦乐四重奏，作品64/4－III





e）弦乐四重奏，作品64/4－II





f）弦乐四重奏，作品64/5－Ⅳ

Vivace

p

半终止　V

IV　V　I

g）弦乐四重奏，作品74/3－Ⅲ

Menuetto

a　b　b1

mf　cresc.　f

a与b的半对位式互换　全终止　V

h）弦乐四重奏，作品76/1－I
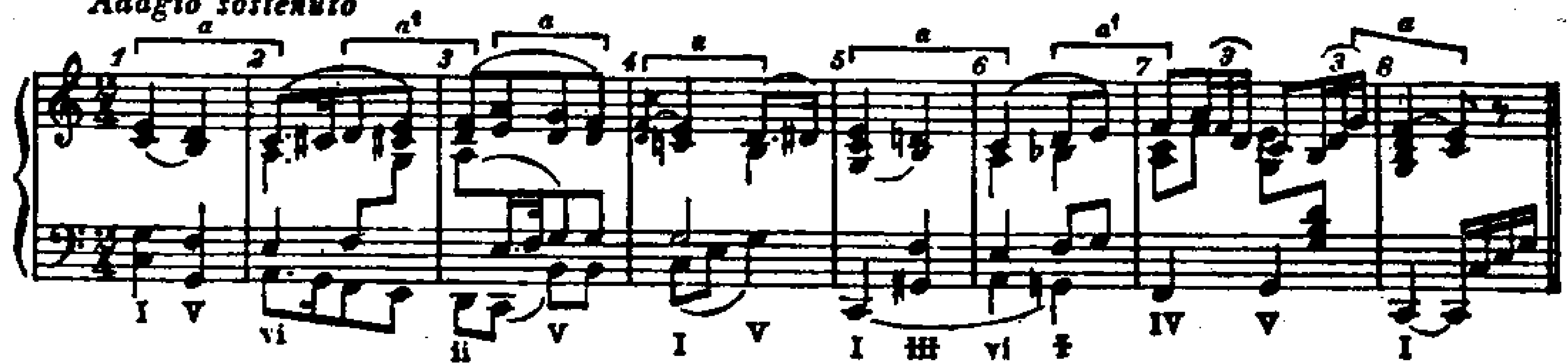
f　p

三度　全终止　V
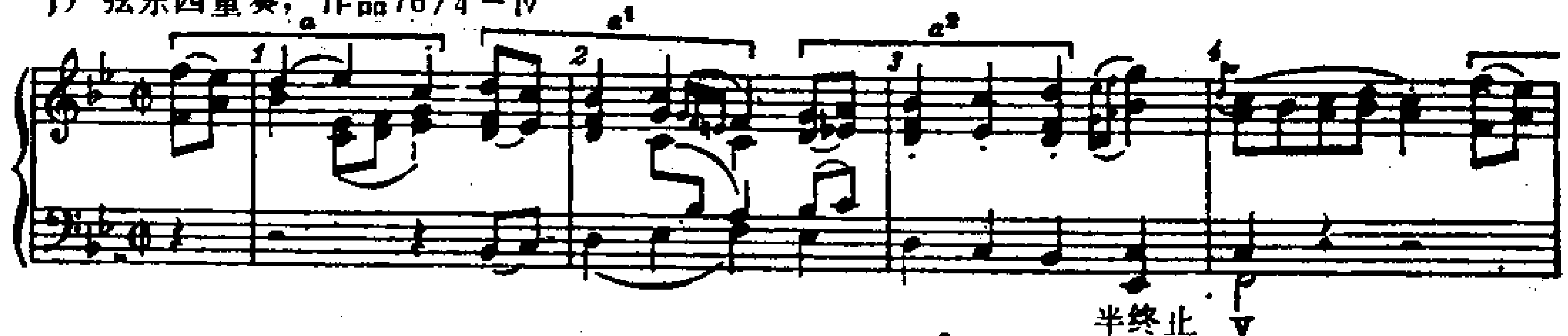
ii　V　I
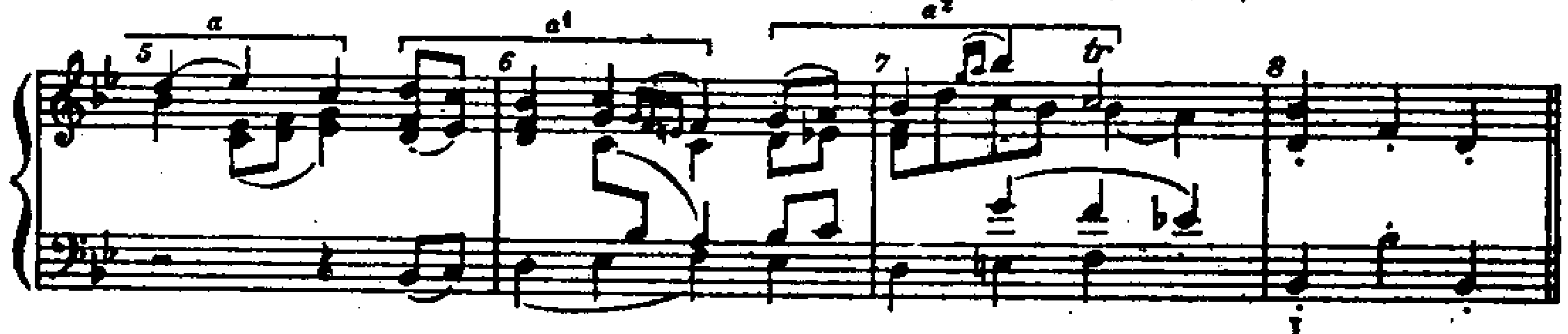
i）弦乐四重奏，作品76/1－II

Adagio sostenuto
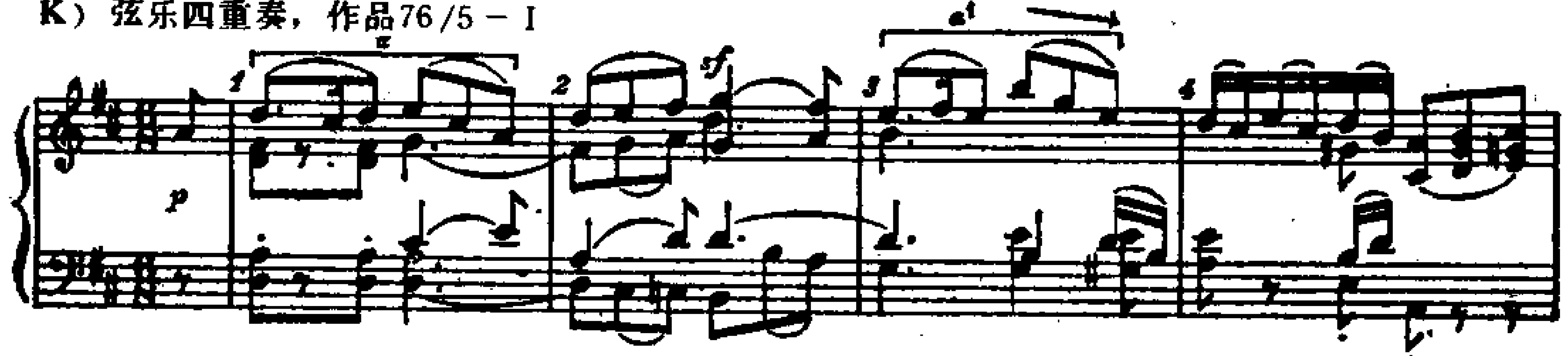


j）弦乐四重奏，作品76/4－Ⅳ
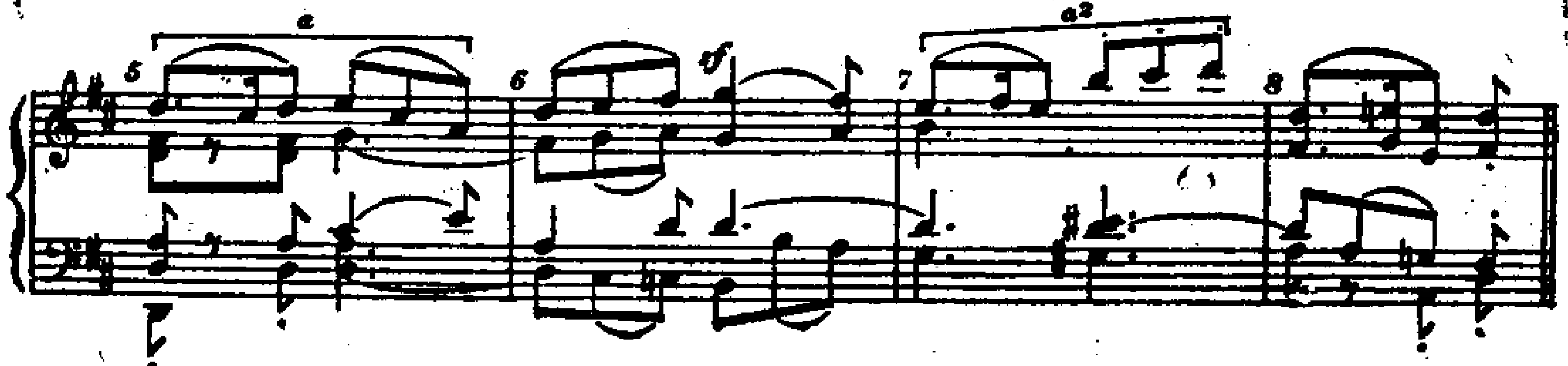




K）弦乐四重奏，作品76/5－I



高潮性的方向变化



1）弦乐四重奏，作品76/5－II

Largo

延伸，写明的渐慢

例45

a）莫扎特：钢琴奏鸣曲K．V．279－III

Allegro

插段性的嵌入

半终止

b）钢琴奏鸣曲K．V．281－I

Moderato

c) 钢琴奏鸣曲K．V．281－III

回旋曲

Allegro

a　a　a¹　a²

VI　ii　V　I

半终止　重迭低声部

IV　V　I

d) 钢琴奏鸣曲K．V．282－III

Allegro

I　IV　V　vi　V　I

半终止

e) 钢琴奏鸣曲K．V．283－II

Andante (1 meás. : 2)

V

I6　I

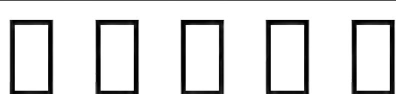
f）钢琴奏鸣曲K．V．284－III

主题

Andante

g）钢琴奏鸣曲K．V．310－II

Andante cantabile con espressione



h）钢琴奏鸣曲K．V．311－II

Andantino con espressione

V

I

i）钢琴奏鸣曲K．V．331－I

Andante grazioso

V

半终止

ii6　I$^{6}_{4}$　V　I

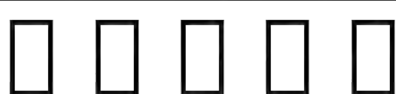
j）钢琴奏鸣曲K．V．333－III

Allegretto grazioso

半终止

I$^{6}_{4}$　V

I



例46

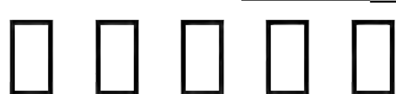
a）贝多芬：七重奏作品20－Ⅳ

主题与变奏
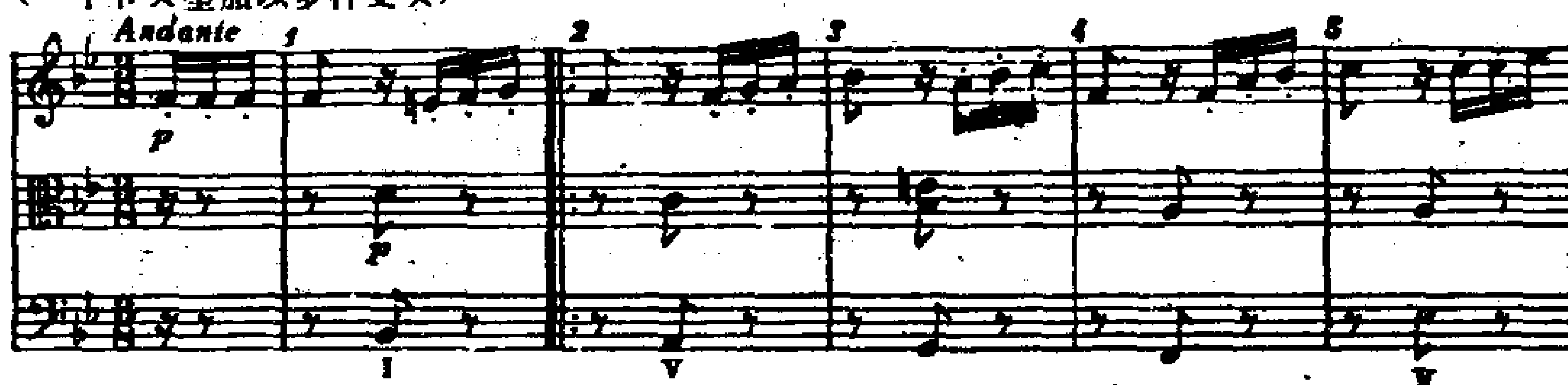
b）七重奏，作品20－Ⅴ
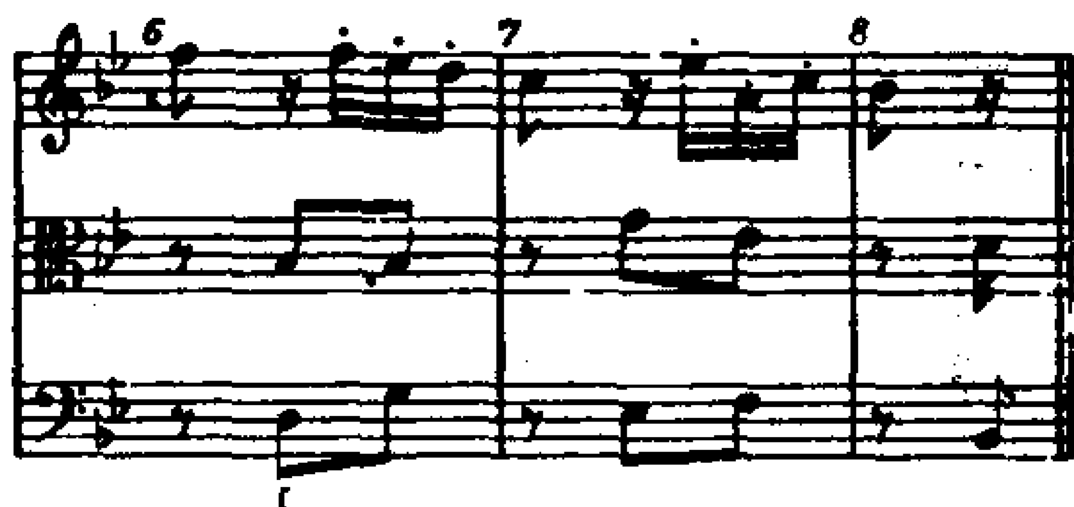
诙谐曲 (2 meas.: 1)

c）七重奏，作品20－Ⅴ
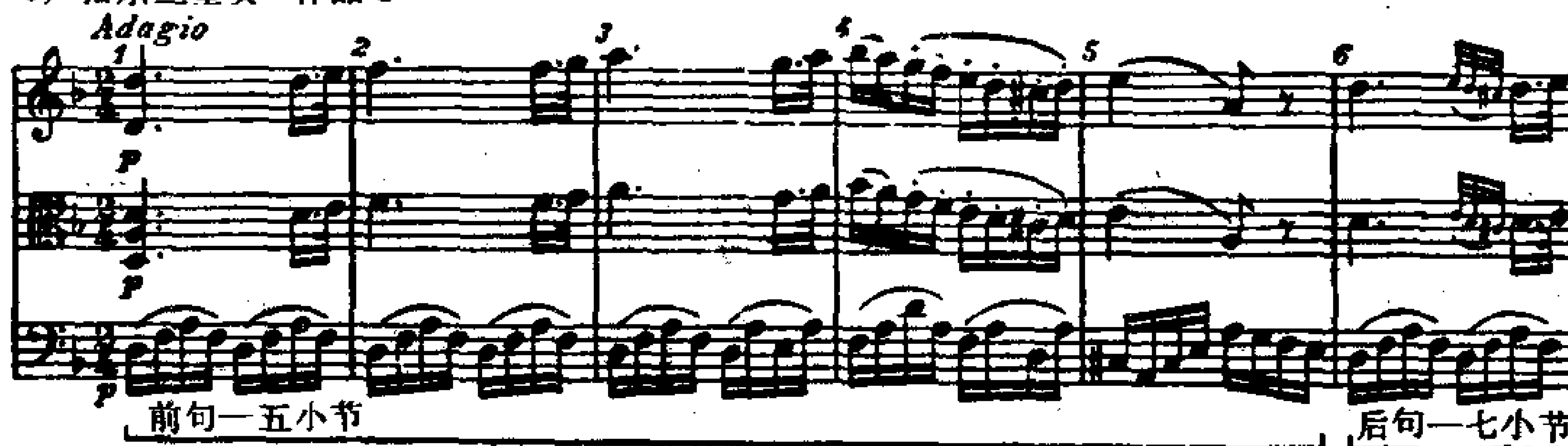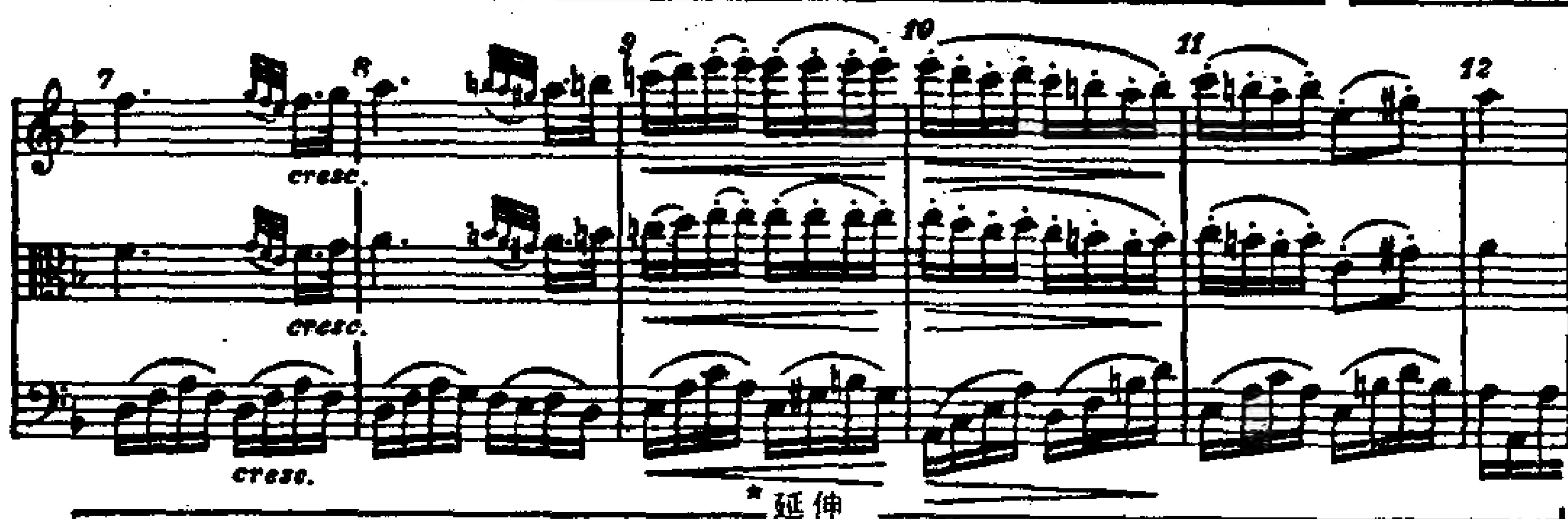


d）弦乐三重奏，作品3－II
（一个节奏型加以多种变奏）

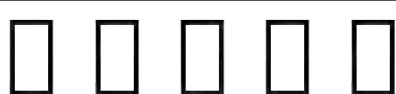




e）弦乐三重奏　作品8







f）弦乐三重奏，作品8

诙谐曲

Allegro molto

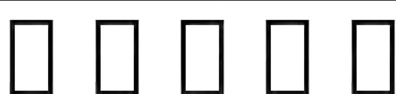
sempre stacc.

g）弦乐三重奏，作品8

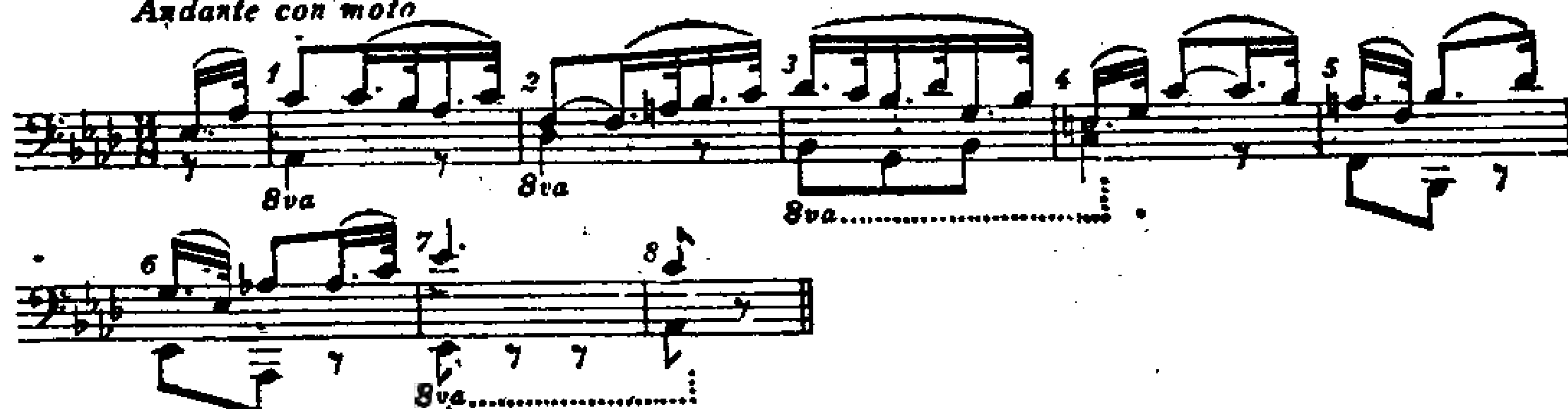
Allegretto alla Polacca
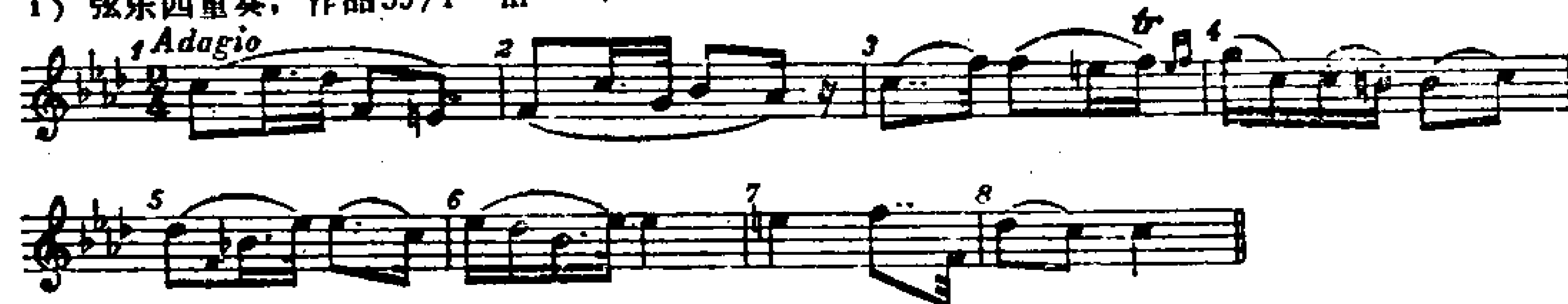
取自同一链环

链环
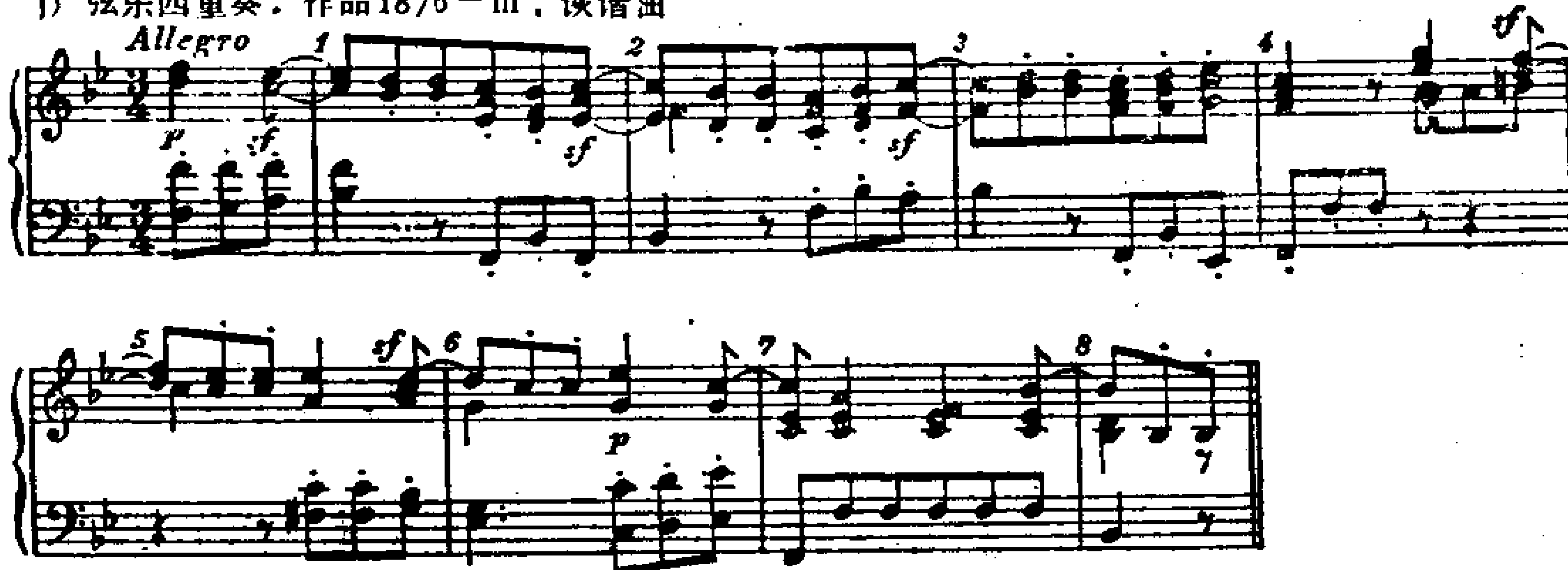


h）交响曲No.5－II





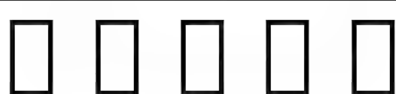
i）弦乐四重奏，作品59/1－III

j）弦乐四重奏．作品18/6－III，诙谐曲



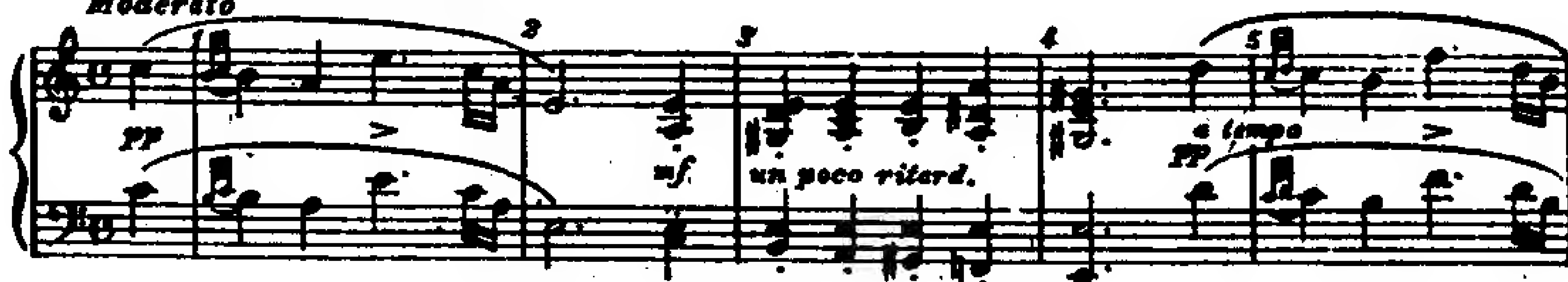
K）钢琴协奏曲作品37－III

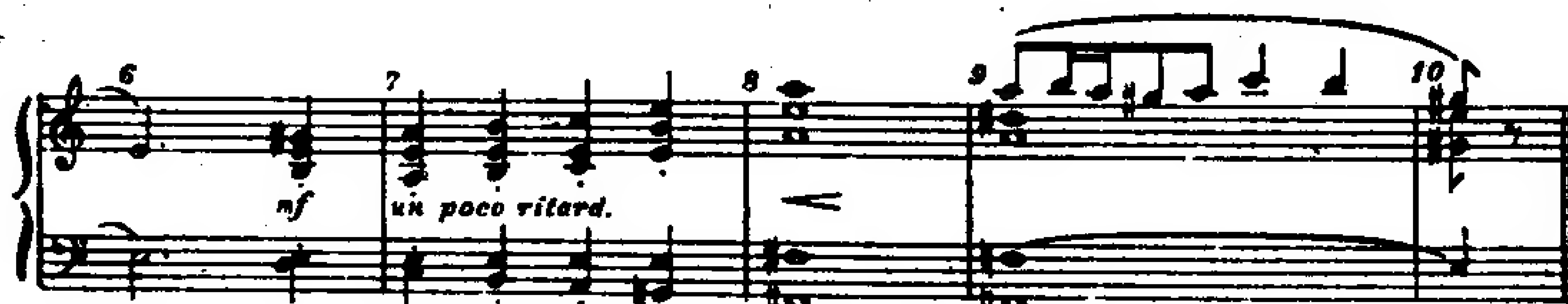




例47

a）舒伯特：钢琴奏鸣曲作品42－I
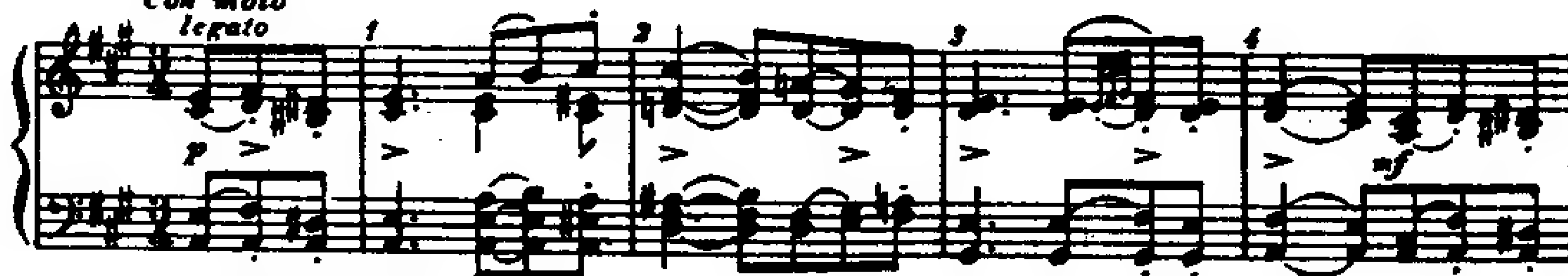




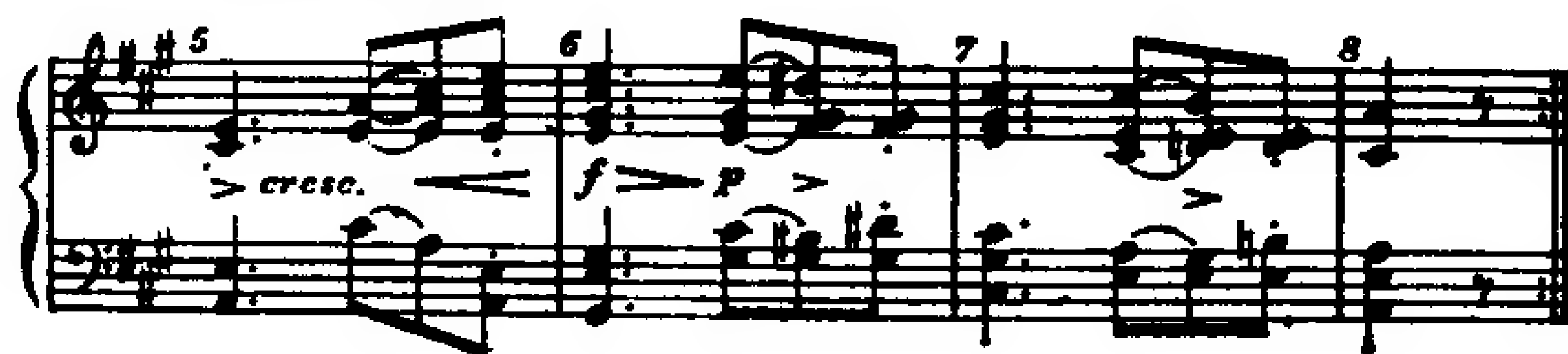
写明的渐慢



b）钢琴奏鸣曲，作品53－II



上拍的多种变奏



c）钢琴奏鸣曲，作品53－Ⅳ

回旋曲

Allegro moderato

单一的节奏型

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

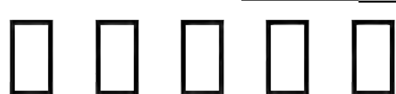
d）钢琴奏鸣曲，作品120－Ⅰ

Allegro moderato

e）钢琴奏鸣曲，作品 122－Ⅱ

Andante molto

旋律的连接句



例48

a）门德尔松：《秋天》，作品9/5

Andante

III VI V II

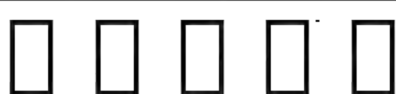
c♯: VI II i$^{6}_{4}$ V i

b）《牧歌》，作品57/2

Sostenuto

cresc.

dim.



c）《苏莱卡》，作品57/3

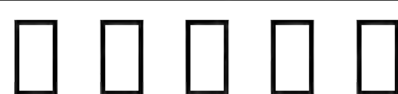
Allegro assai

$\frac{4}{4}=2\times\frac{2}{4}$

延伸

d）《威尼斯船歌》，作品75/5

Allegretto non troppo (2 mesa.: 1)



前句

后句

延伸及假终止

例49

a）肖邦：夜曲，作品32/2

Lento

sempre piano e legato

b）夜曲，作品37/1

Andante sostenuto

c）夜曲，作品48/1

Lento

mezza voce

iii

g: ii vi

例50

a）舒曼：《少年曲集》中之《士兵进行曲》

Munter und straff

f

V I

II V

b）舒曼：《少年曲集》中之《吟唱小曲》

Nicht schnell
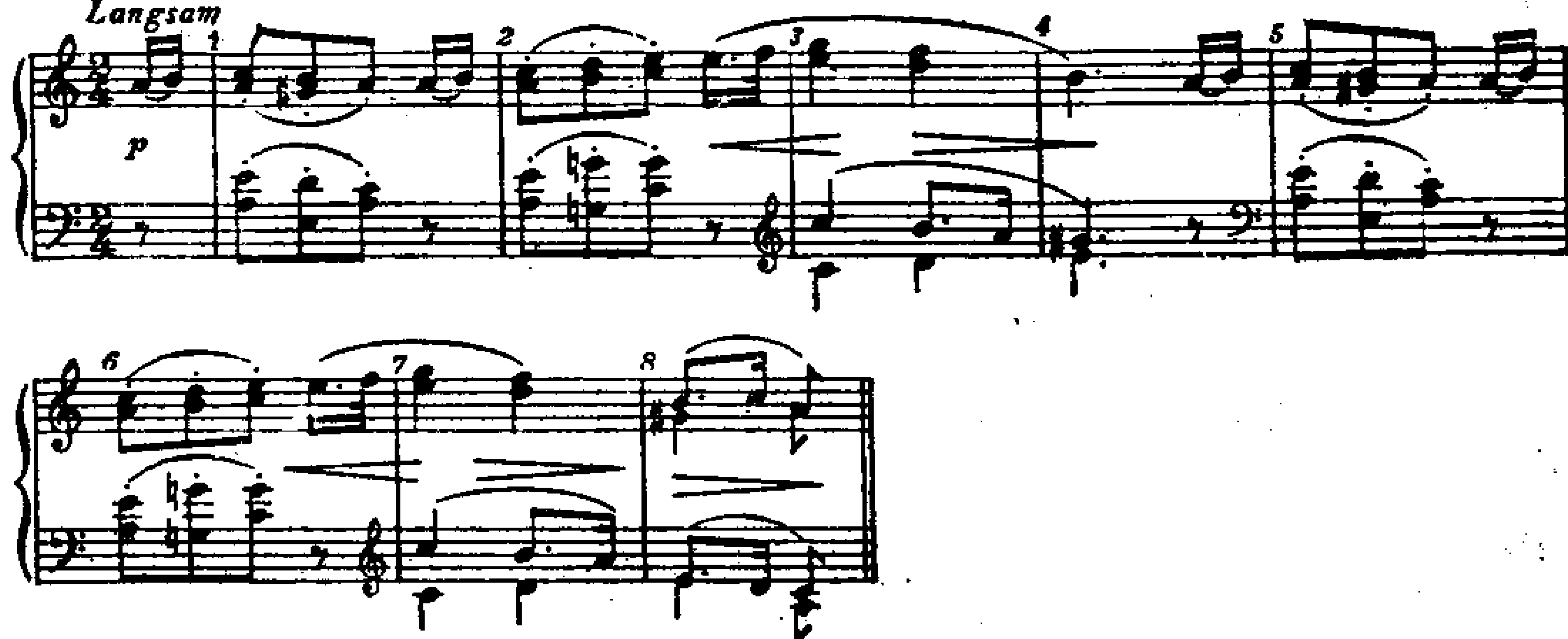
p

g持续音

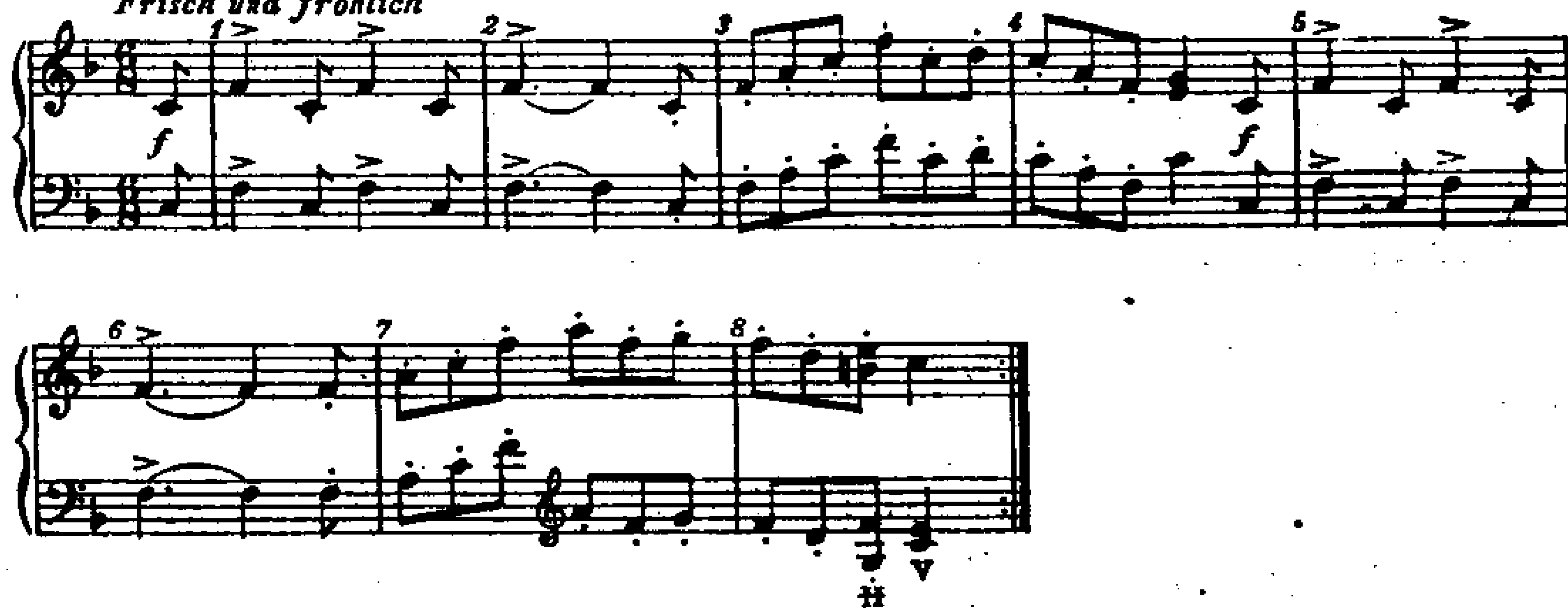
没有终止

没有终止
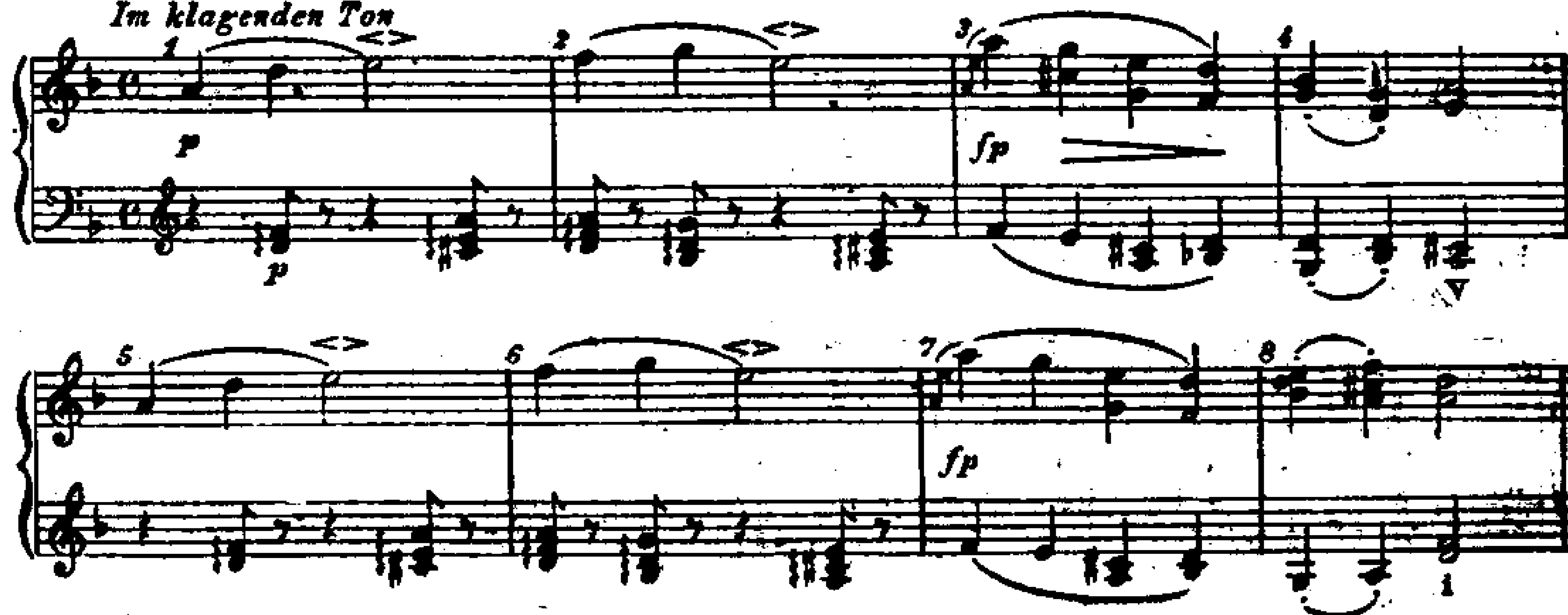
c）《少年曲集》中之《贫穷的孤儿》



d）《少年曲集》中之《狩猎小曲》



e）《少年曲集》中之《民歌小唱》



f) 《少年曲集》中之《西西利亚之歌》

Schalkhaft

p cresc. f

例51

a) 勃拉姆斯：弦乐四重奏，作品51/1－III

Allegro molto moderato e commodo

p

中音领域：I IV I II V II V

属音领域：IV II I II I V I

b) 勃拉姆斯：弦乐四重奏，作品67

Andante

p

(3) I ii ii (4) V I (5) VI

(6) ii VII iii (7) I V^6_4 ii (8) V

属音领域：IV I^6_4 V I

c）弦乐六重奏，作品18－IV 回旋曲

(2 meas. = 1)

Vel.

乐段的变化重复

etc.

d）钢琴四重奏，作品26－II

Poco Adagio

cresc.

col 8

c）钢琴三重奏，作品101

Andante grazioso

六小节的乐段得到重复

Andante grazioso

p dol.

f）小提琴奏鸣曲，作品100－II

Vivace

p molto leggiero

第八章 简单主题的构造(四)

四、乐句的完成

一首乐曲在某些方面颇象一本照相册。它在不断变化的环境下展示它的基本思想——基本动机——的发展过程。

形成基本动机的这些不同面貌——它的变化与发展——的环境产生于多样化、结构、表现力等方面的考虑。

照相册中的排列是以时间先后为序的,而动机型则不然,它的次序受可理解性与音乐逻辑性的要求的制约。因此,重复、控制变化、划定界限、再细分等等,既调节一首乐曲的小单元的组织,又调节它的整体的组织。

乐句是一个比乐段高级的构造形式。它不仅陈述一个思想,而且立即有所发展。发展是音乐构造的动力,因此,一上来就开始发展,表明胸有成竹。乐句的形式在奏鸣曲、交响曲等的主导主题中用得很多,但它也适用于较小的曲式。

乐句的开端(第五章)已经包含了重复;因此后续部分要求具有变化得更加远的动机型。在一些名作中就由此而产生了多种多样的结构,其中有一些我们将在下文中讨论。但是也有大量的例子很象我们用作练习形式的那种布局。

在比较简单的情况下,练习形式由八小节组成,前面四小节包含一个短句及其重复。后续部分中用到的那种发展手法,在某些方面相当于起紧缩作用的“冲淡”(liquidation)技巧。发展不仅意味着增长(growth)、扩展(augmentation)、延伸

(extension)、扩张(expansion),而且也意味着裁减(reduction)、浓缩(condensation)与强化。"冲淡"的目的是抵销无限制延伸的倾向。

"冲淡"就是逐步去掉特征性的特点，直到只剩下非特征性的特点时为止，后者是不再要求延续的。这时留下的往往只是一些余迹，它们同基本动机没有什么共同之处。这一过程可以和一个终止式或半终止式结合在一起而为乐句划定恰如其分的界限。

"冲淡"时一般还将短句缩短。例如,在例52a)和b)中，两小节的短句都裁减或浓缩[①](在第5—6小节中)为一小节;而在例52c)中,四小节浓缩为二小节(第9—10与第11—12小节);这一程序常常使一个个单元分得更小:在例52b)中是半小节一个单元;在例52c)中是一小节一个单元。

乐句的结束所要求的处理和乐段的后句相同。乐句可以结束在Ⅰ、Ⅴ或Ⅲ上,加上一个适当的终止式:全终止、半终止、弗里几亚终止、变格终止、完全的或不完全的终止，视其功能而定。

谱 例 说 明

例54、例55与例56是建立在例7b)的分解和弦形式上的。通过依次的变化(例54a)、b)、c))，最后达到一个动机型，可用以构成性格截然不同的几个乐句。结束部分在大调中进行到Ⅴ与Ⅲ,在小调中进行到v与Ⅴ。为了说明改变终止式的领域是多么容易(甚至在最后的结尾处也是如此)，我们在例56a)与b)中加了几条可供选用的方案,都是结束在关系大调领域内的(还

① "裁减"可以只是删掉原型中的一部分。"浓缩"则意味着把原型的内容加以紧缩,甚至特征型的次序也有所变化。

可研究一下贝多芬作品 28—Ⅲ中的三声中部)。

模进性质的程序① 在乐句的后续部分中是非常有用的。用于这种模进处理的模式往往是前面的动机型的变形或浓缩。如果和声连接用得对，这模式可以在任何音级上开始。

例 54、例 55、例 56 中的类似模进的重复是把原来的模式自由地移高或移低一个全音或半音。只有例 56b)是例外，那里的音程是下行四度。

这些模式示出如何以不同方法把前面的动机型加以结合与变化，只有在例 54d)与例 55 b)中，次序与第一短句中一样。在例 54 e)、f)中，次序颠倒过来了(“b”—“a”)；在例 56 中只用到“b”与“c”。注意，例 55 a)中的模式的开始部分就是前面的短句结束时所用的那个特征型的移位(“c^1，”第 8 小节)，它与第 3 和第 7 小节中的“b”的形式结合起来。还要注意伴奏的动机的处理(“e”)，正象以 6/4 拍子所作的分析所表明的，它在第 9—10

---

① “模进”就其最严格的意义来说就是把一个断片或单元完整地加以重复，包括它的和声与伴奏声部，但要移到另一音级上。

模进可以只采用自然音阶的音；在这种情况下，和声始终是“向心的”，也就是说，以主调领域为中心。自然音阶的模进把调性表现得很清楚，不致破坏延续部分的平衡。

在采用替用音(“变化的”或“半音音阶的”和弦)时，和声的倾向可能变成“离心的”——可能产生转调，而要抵销这些转调并非易事。替用音主要应该用以加强进行的逻辑性，要注意遵循替用音的类似旋律性的功能。例如，替用的大三度倾向于向上进行，而替用的小三度则向下进行。

模进的模式在和声上与旋律上都必须这样构成，就是使它能采用该模进将用以开始的那个音级，并提供平稳流畅的旋律连接。

由于小调音阶的变化形式，小调的模进甚至比大调的模进更容易产生转调。在实际写作中，小调的模进往往是围绕着自然的或下行的形式而建立的。而导音的战略性的再现则用以防止过早的转调。

模进的处理并非总是全面的。它可以只用于旋律或只用于和声，而那另一个因素则比较自由地变化。这种情况可以称之为“变化的”或“局部的”模进。在其他情况下可能出现移位重复的一般性格，但却不是把任何要素照式不变地加以移位。这些情况以及另外一些把某些特征加以变化的情况可称之为“类似模进”。

小节中从弱拍转移到强拍。

名曲选例

在选自巴赫、海顿、莫扎特、舒伯特与勃拉姆斯的例 57—61 中，主形式—属形式这一布局被另一种类型的重复所取代（见第五章）。

在所有这些例子中，第一个短句重复后的后续部分几乎都是一些经过浓缩的短句让位于前一章中所介绍的终止式轮廓。这些结束小节通常只用基本动机的一些余迹。

练习形式只是艺术形式的抽象，因此名作中的乐句往往与练习形式的布局大不相同。在所举的例子中，最明显的不符成规之处在于小节数——可能多于或少于八小节（或八小节的倍数）。莫扎特《费加罗的婚礼》序曲的开端部分（例 59 i））只有七小节。

其所以会超过八小节，原因往往或是在于用了远关系的动机型（要确定这种动机型，一次重复是不够的），或在于用了不同长短的单元的连接（例如一小节加两小节），或在于插入了其它东西。

例 53 b）就是这样的情况。第 5 小节的动机型虽然以一个三度音程为基础，它却是间接从标明“b”的音型派生而得，这一音型可以理解为一个加了装饰的切分音。这是一个关系非常远的变化，它的重复造成了十二小节的长度。

在莫扎特的罗可可技巧中，很典型的做法是临时插入一些小断片（也即前面一个短句的余迹）的重复而造成分句不规则的现象。

在例 59 a）中，第 5、第 6 小节的两个单小节的短句之后出现一个三小节的断片（重复时略有变化）。这个例子如果删掉第 10—12 小节的话，可以裁减为十小节。检验哪几小节可以删

掉，这是找出造成延伸的原因的最好方法。如果删掉第7—11小节，就能把这个例子裁减到练习形式的八小节，这说明应该把这几小节看作插入部分，是它造成了延伸。

在例59b)中，第5—6小节可以删掉①。

在例59c)中，删掉第7—8小节就把十小节裁减为八小节。

例59d)是更为复杂的。这一乐句的结尾同一次重复的开始相合（重迭）。不过，它至少要算九小节。延伸是第6—7小节中的模进造成的。

在例59h)中，第5—6小节由远关系变化的动机型构成，因此在第7—8小节中接着就出现了一个经过变化的重复。这类额外的重复当然是由于理解的需要。

例60a)的结尾（在Ⅵ上）是不寻常的。而第10小节中的Ⅵ的先现（通过一个假终止式）则更是少见。如果这首作品不是出自名家之手，人们可能会说它是一个败笔。对学生说来，那两个可供选用的方案肯定都要保险一些。这最后四小节给人以“小尾声”的印象；如果它们是小尾声的话，那末前面八小节就可以看作一个乐段。但是，第1—4小节与第5—8小节这两个断片类似于主形式与属形式，这又说明可以把它作为乐句来分析。有了这个前提，我们就可以预料后面将有八小节的延续。

例60c)中以Ⅶ—Ⅱ开始是值得注意的。贝多芬弦乐四重奏作品130的末乐章开始时的情况与此相仿。

在例60e)中一个短小断片（第7—12小节）的（类似模进的）重复以及终止式中的浓缩都与练习形式有某种相似之处。否

① 第7与第9小节中的两个6/4和弦的连续是极不常见的。人们也许会怀疑第6—7小节下面所示的这样一个低声部可能是印刷错误。象这样处理6/4和弦，在莫扎特的其他作品中未必能找到。但是因为他在进行到Ⅰ的终止式中采用了同样的6/4和弦（第25、27小节），我们就必须排除印刷错误的想法。无论是印刷错误还是天才之笔，它总不是学生可以效法的典范。

则前面的六小节只具备序引的性质。

例 60 f) 的开始六小节包括两个单元，每一单元各为三小节，其组织方式颇象主形式与属形式。这两个三小节的断片不是通过裁减或延伸而是通过第 2 和第 4 小节的重复和类似模进的插入而形成的①。

如果删掉第 7—11 小节和第 13 小节，例 60 h)就会裁减为练习形式的八小节。不过，第 7—14 小节也可看作单独增加的四小节和一个有变化的重复。虽然 a^5 是 a 的扩展，但第 7—8 小节中的短句还是应该看作一个远关系的变奏，从而为重复提供了依据。

把例 61 a)分析一下就可以看出，它的主题并不象乍一看来那么复杂。当然，主题或旋律不必总是在最高声部中。伴奏和旋律可以用各种方式替换位置。自然，和声的意义不应模糊掉，如 6/4 和弦的位置摆得不对时可能造成的那样。

例 61 b)除较小断片的重复(第 5、6 小节)与终止式过程(在这里，第 3 和第 4 小节中的单小节短句在第 7—8 小节中裁减为半小节的余迹，这可以从伴奏的分句法中得到证实)外，与练习形式没有什么共同之处。我们曾经说过，主调音乐可以称之为“发展的变奏”风格。例 61 b) 是一个非常清楚的例子。把它分析一下就可以看出，这一旋律的所有动机型与短句都是从开头

---

① 舒伯特显然是和声领域中的先驱者之一。他的独特的和声感觉可以在例 60 b) 的结束中看出来。作为第 1—8 小节的一个有变化的重复，第 9—16 小节应该结束在 I 上；但这一重复却是结束在下属和弦上的。这样做并不是什么缺点，这从再现部中可以明显地看出来：再现部开始于下属(而不是主)和弦，但结束在主和弦上，虽然严格的移调应该结束在 $^{\flat}$A 上。因此和声的布局是 I—IV；IV—I。如果他在第 15—16 小节中用了再现的手法，终止式就会在第 16 小节进行到V。

以上讨论绝不是为了批评这些大师，而只是为了警告学生不要去用他力所不能及的和声手法。

三个音符、甚至是开头两个音符逐渐发展出来的。

例 61 d)要不是插入了动机型 b 及其重复 b_1（第 3 小节)的话，本来是八小节的。开头的短句在第 8—9 小节中的迭句式的再现非常突出。

把练习形式所根据的概念引伸开去，就可以把以上这些比较复杂的结构全都与练习形式联系起来。主形式与属形式（或任何与之相当的双重叙述，哪怕是不完全的)可看作是一个乐思和一个调性的确定；有了这个基础，就可以从中吸取材料。在较高的艺术形式中，在这样充分的确定之后，可以立刻出现远关系变化的动机型，而不会妨碍理解。通过有变化的或模进式的重复来把远关系的动机型加以恰当的处理，可以使不规则的长度与不寻常的和声显得合理。

把这种引伸法应用于例 57 a)，就能明显地看出，在把一个基本短句进行双重陈述后，这类关系较远的派生物可象第 5—6 小节中那样运用。另一方面，这一分析也展示出动机上的联系。延伸是通过第六小节中的模进而形成的。

简单主题的构造（四）

乐　句

例52

a）作品2/1－1

主形式

属形式

高潮性上升

裁减

旋律的余迹

b）作品2/3－1

主形式

属形式

经过浓缩的余迹

c）作品10/1－1

主形式

属形式

etc.

音阶形式的余迹

例53

a） 作品2/1—III

tonic form　中音形式

裁减的　余迹

b） 作品10/2　I

主形式　属形式　上升

下降

例54

a) 取自例7 b

b) 变化的

c) 进一步变化的

d) 主形式　属形式

可供替用的方案之一

e)

取自例54d

冲淡

可供替用的方案之二

f)

取自例54d

a 的冲淡

例55

a)

D

b)

模进

第1-8小节取自例55a

c)

模进

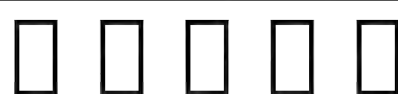
第1-8小节取自例55a

延伸

例56

a)

b)



例57

巴赫：《马太受难记》，No.12　咏叹调

Andante con moto

原来的模式　　模进

例58

a）海顿：钢琴奏鸣曲，No．27－II

Trio

b）钢琴奏鸣曲，No．27－III

Presto

c）钢琴奏鸣曲，No．30－Ⅲ
主题与变奏
Tempo di Menuetto

mf cantabile

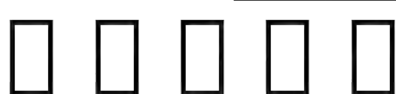
d）钢琴奏鸣曲，No．28－Ⅰ
Allegro moderato
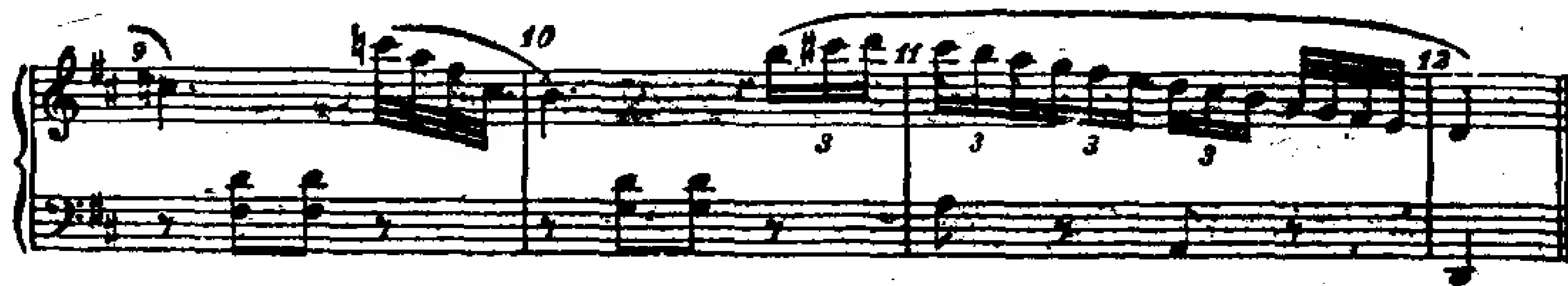
f

mf

e）钢琴奏鸣曲 No．33－Ⅰ
Allegro

f





f）钢琴奏鸣曲，No．41－Ⅰ

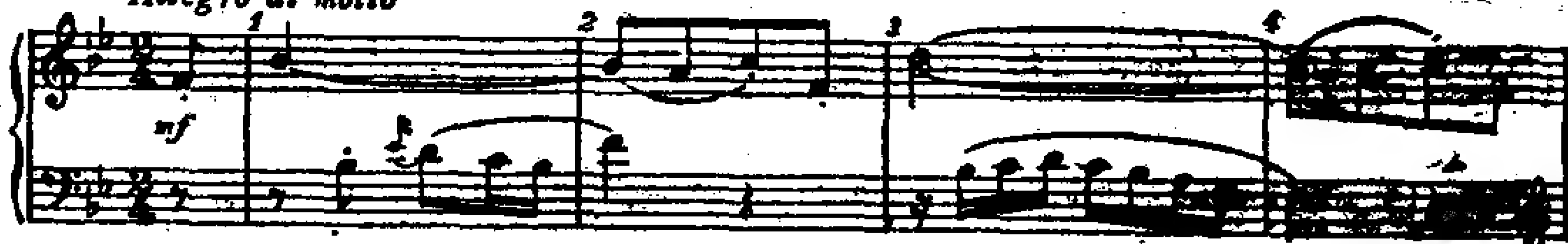
Allegro

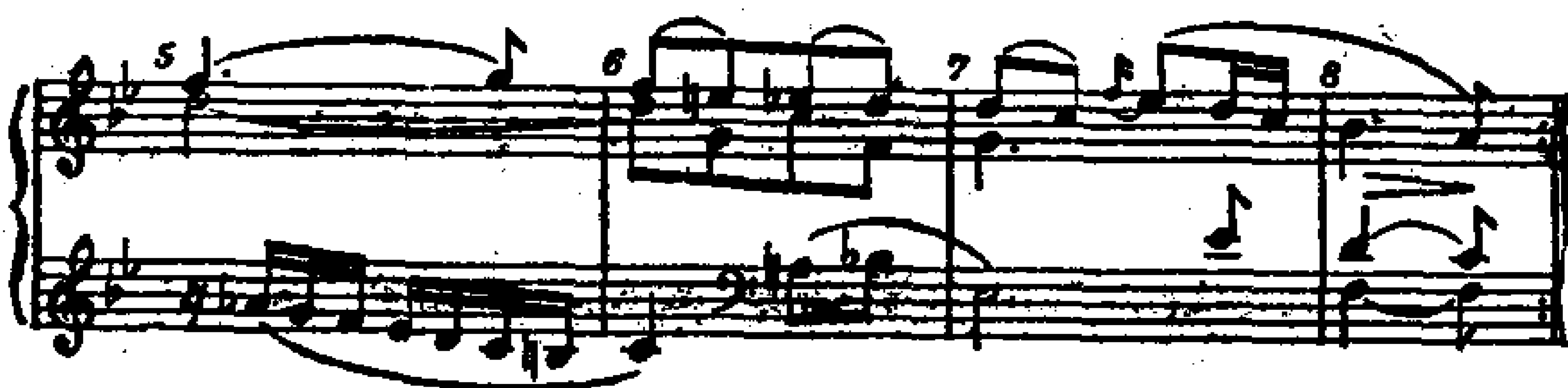




g）钢琴奏鸣曲，No．41－Ⅱ

Allegro di molto

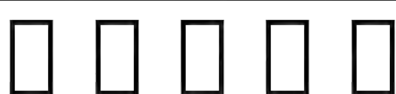




h）钢琴奏鸣曲，No．34－Ⅱ

Adagio





i）钢琴奏鸣曲，No．31－1

Moderato

例59

a）莫扎特：钢琴奏鸣曲，K．V．280－I
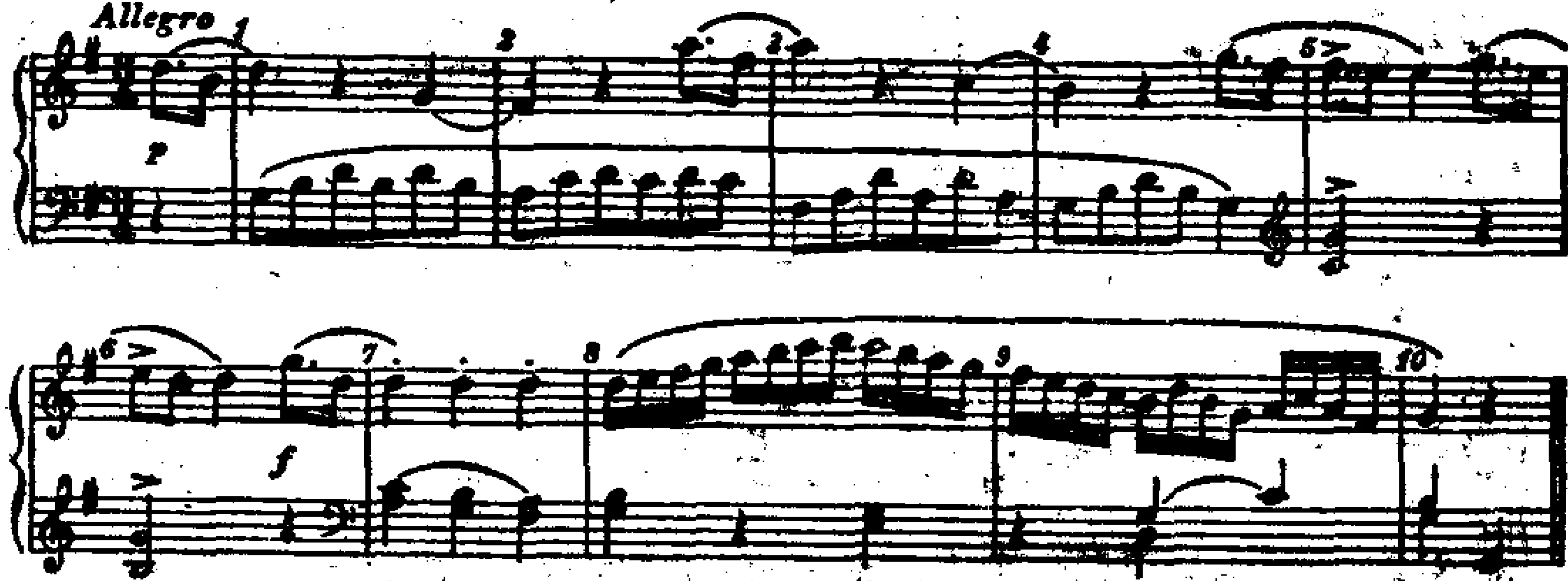
Assai allegro

b）钢琴奏鸣曲，K．V．282－II
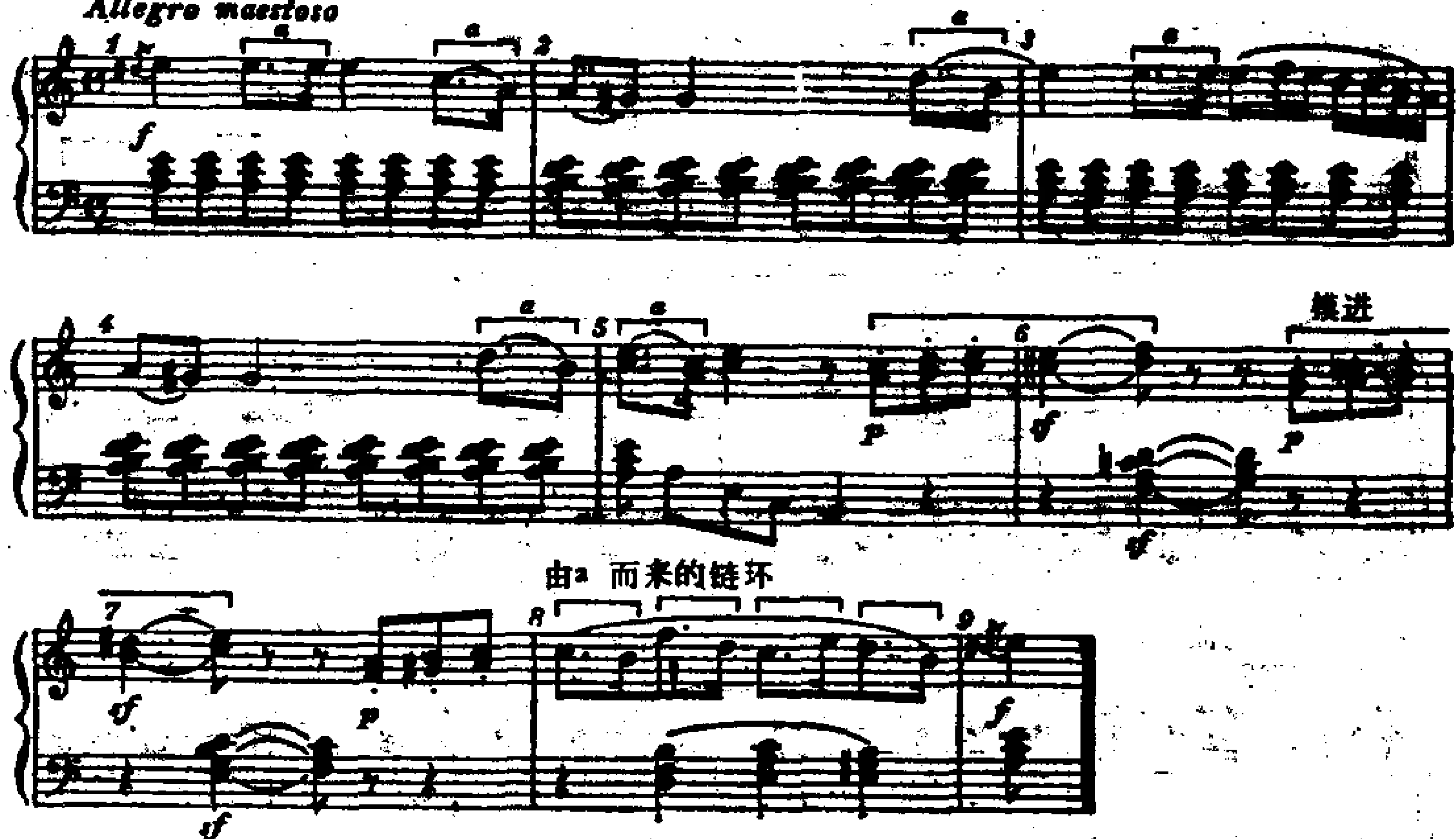
Menuetto I

插嵌

c）钢琴奏鸣曲，K．V．283－I

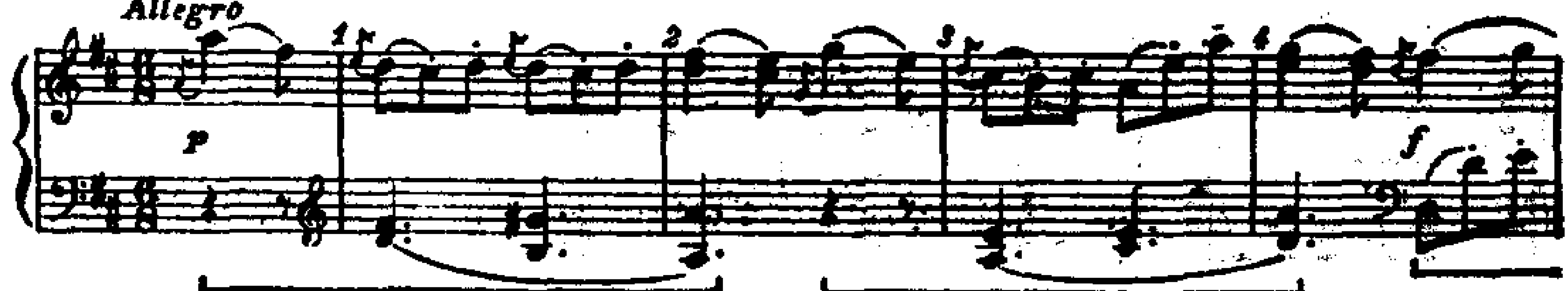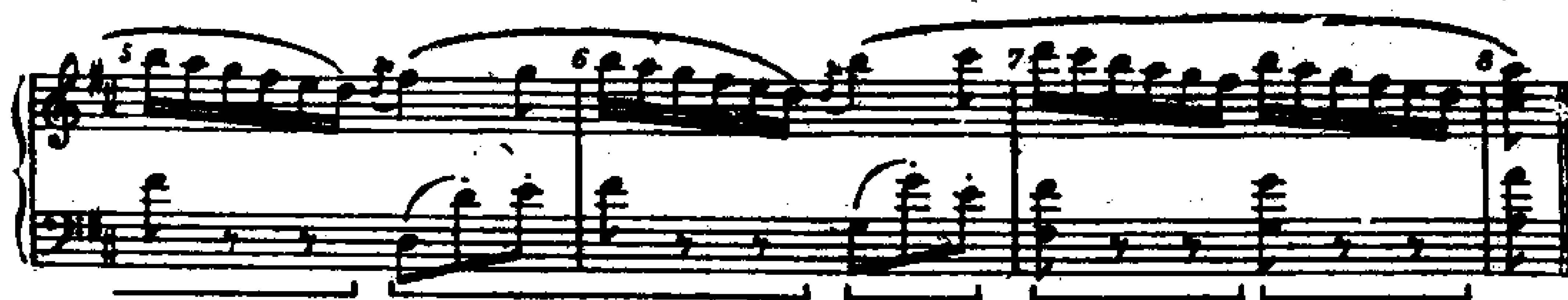


d）钢琴奏鸣曲，K．V．310－I



e）钢琴奏鸣曲，K．V．311－III
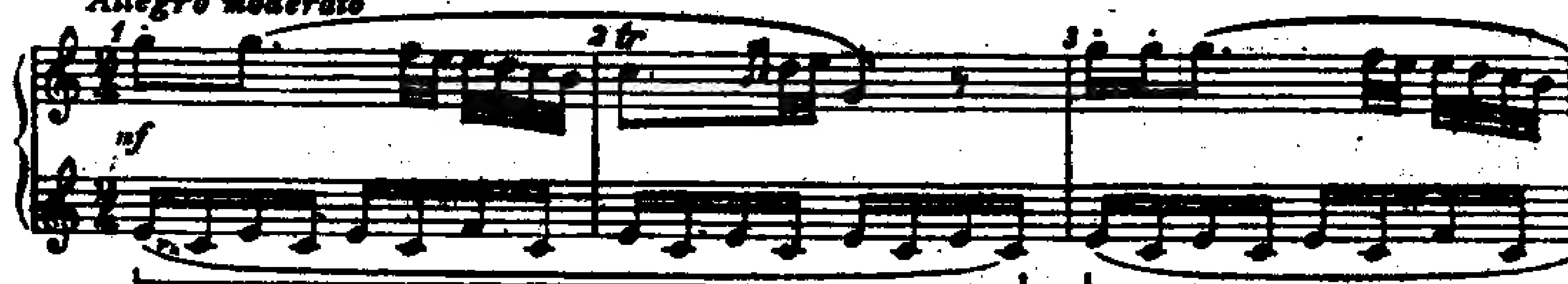
回旋曲
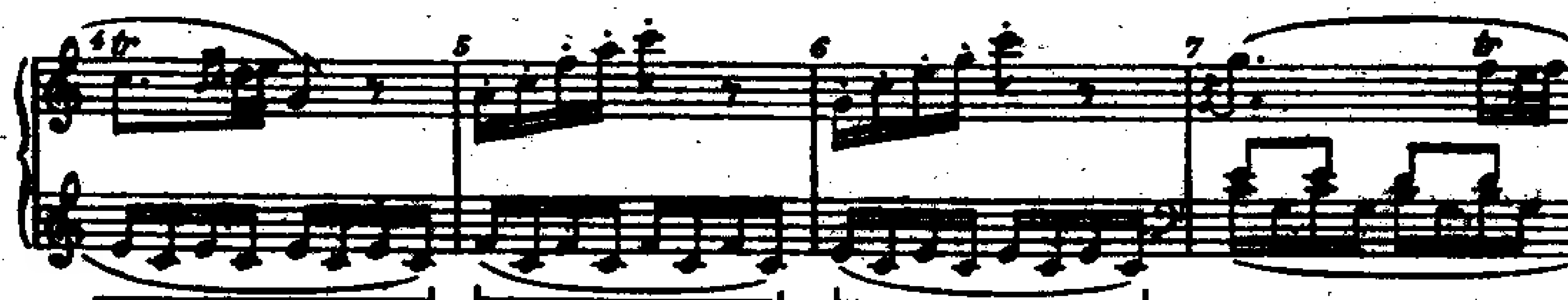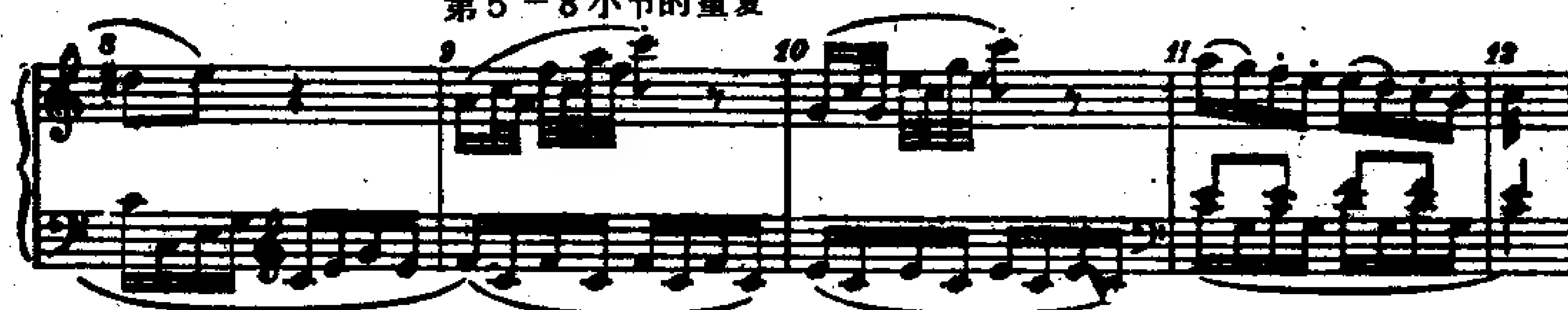




f）钢琴奏鸣曲，K．V．330－I

Allegro moderato





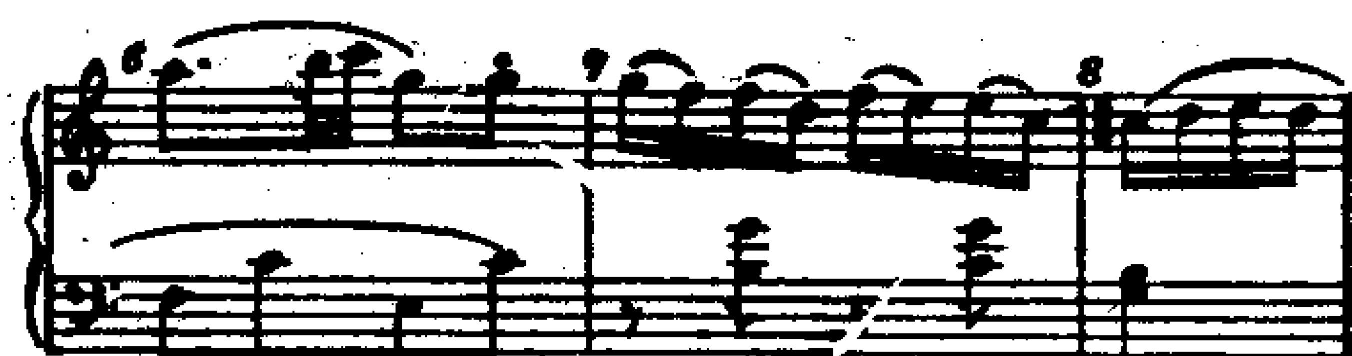
第5－8小节的重复

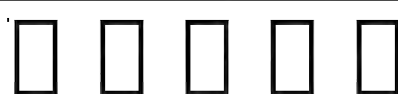


g）钢琴奏鸣曲，K．V．330－III

Allegretto







h）钢琴奏鸣曲，K．V．333－I

Allegro

由a而来的链环

第5－6小节的变化重复

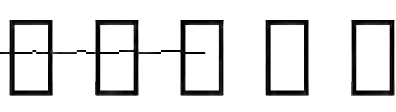
i）《费加罗的婚礼》序曲

例60
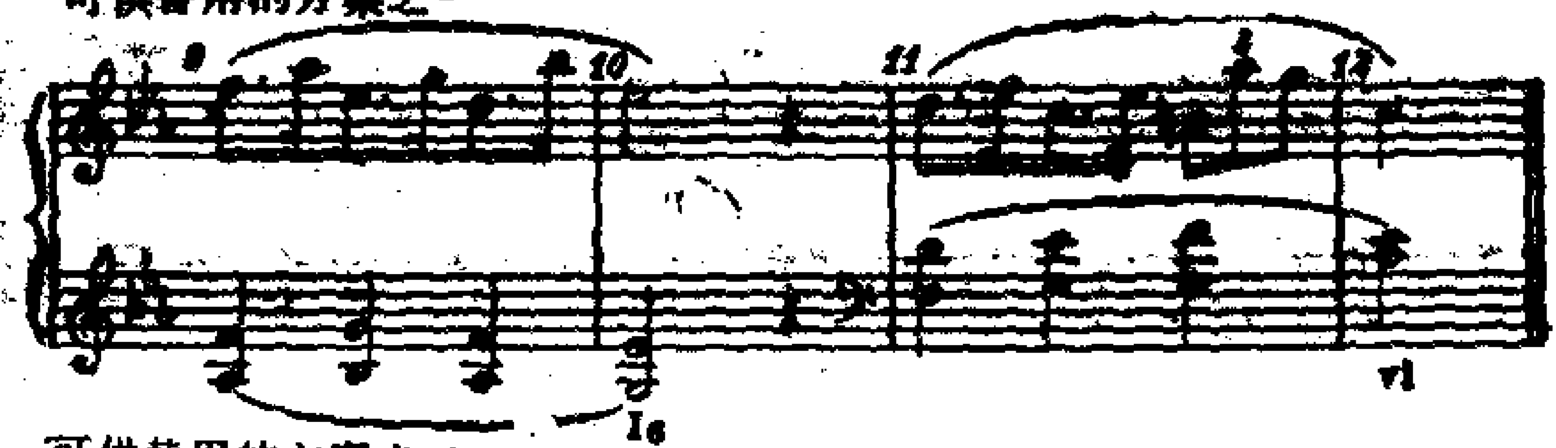
a）舒柏特：钢琴奏鸣曲　作品122－III

小步舞曲

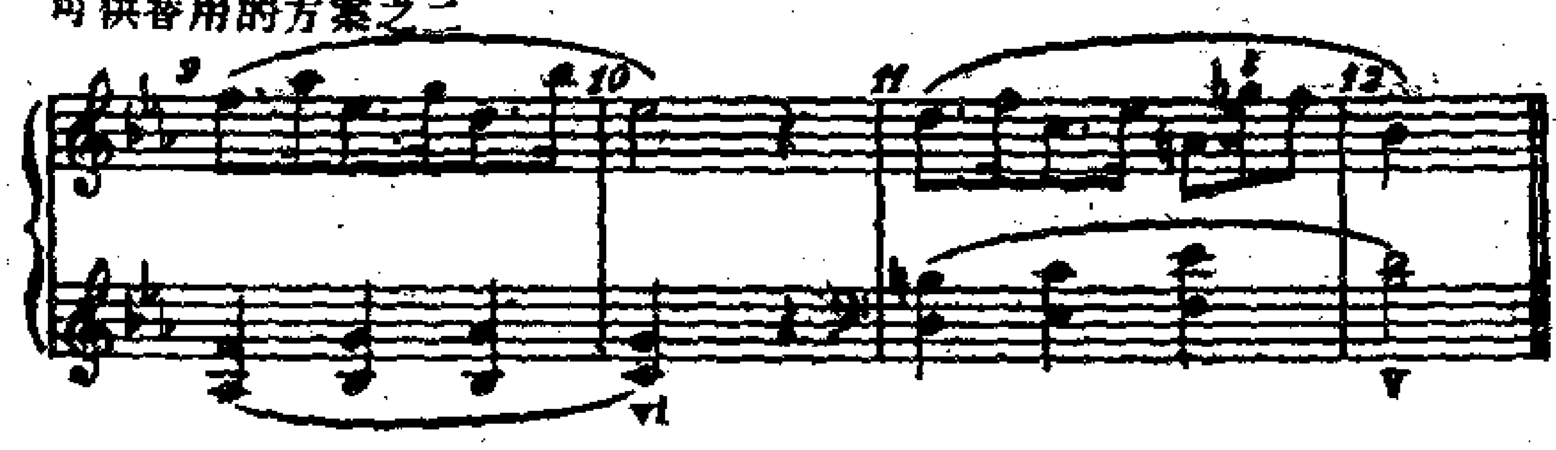
Allegretto



可供替用的方案之一
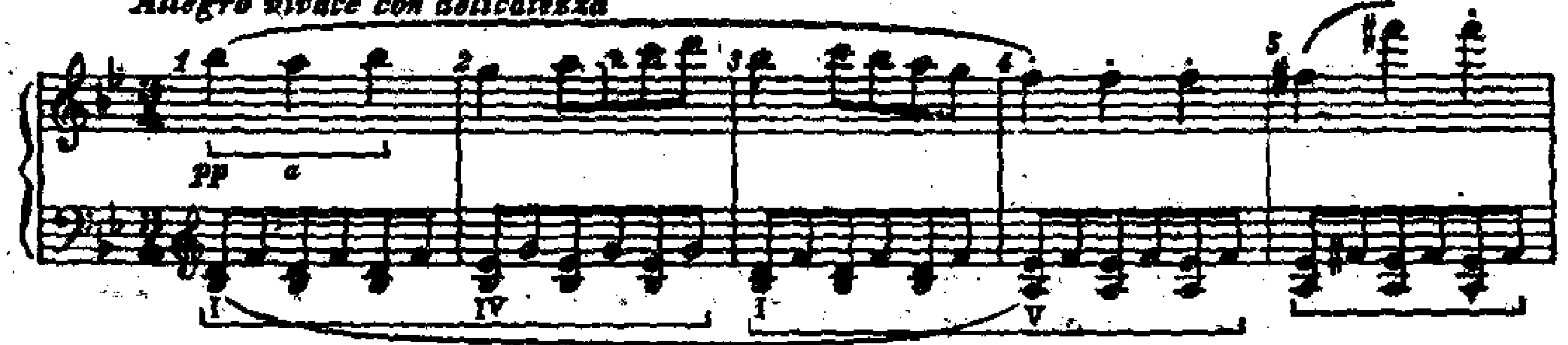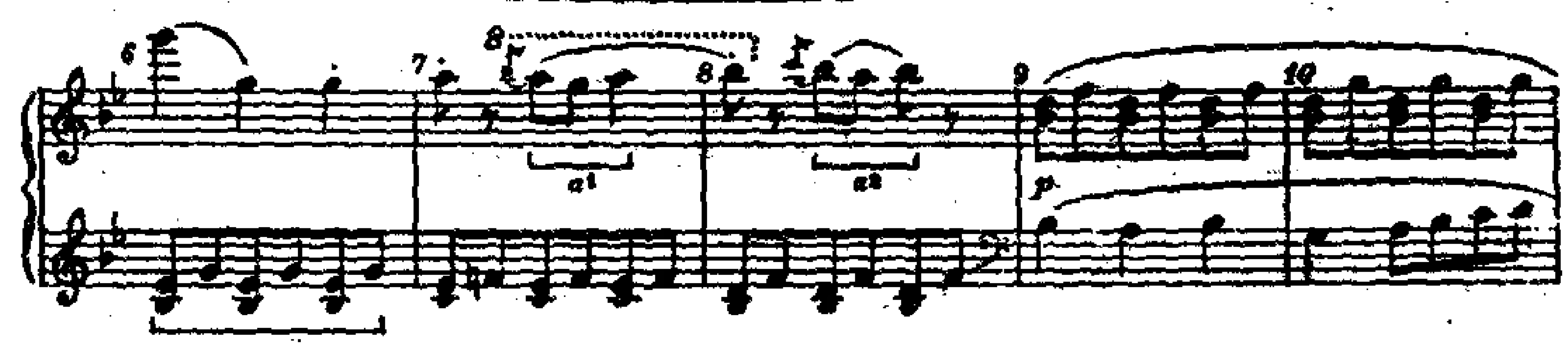


可供替用的方案之二
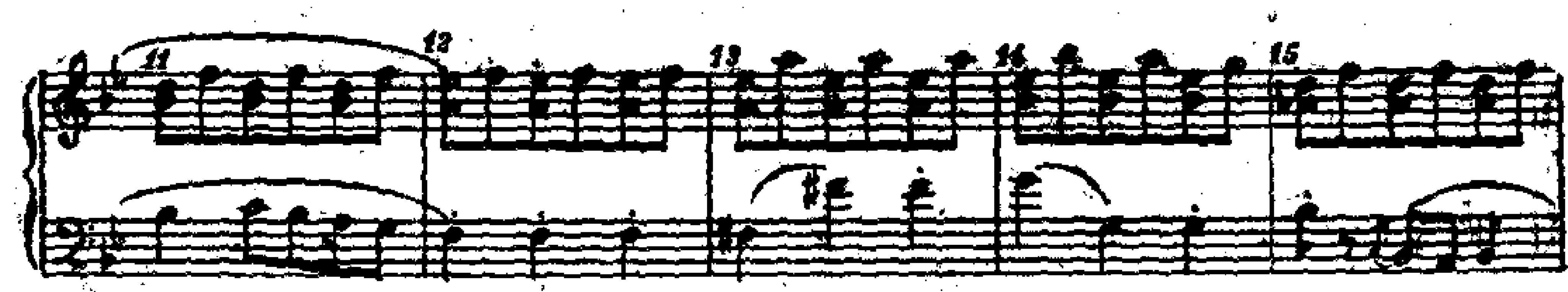


b）钢琴奏鸣曲　死后发表的作品－III
－诙谐曲

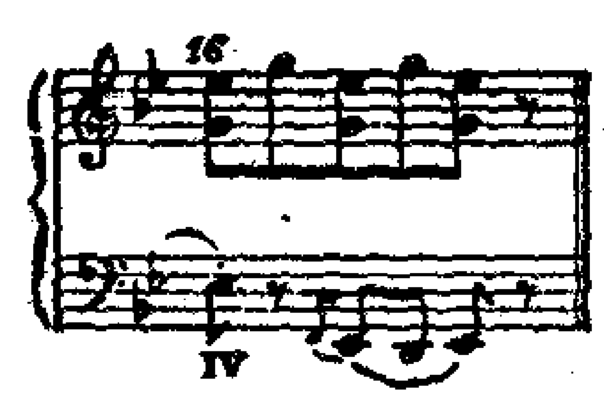
Allegro vivace con delicatezza
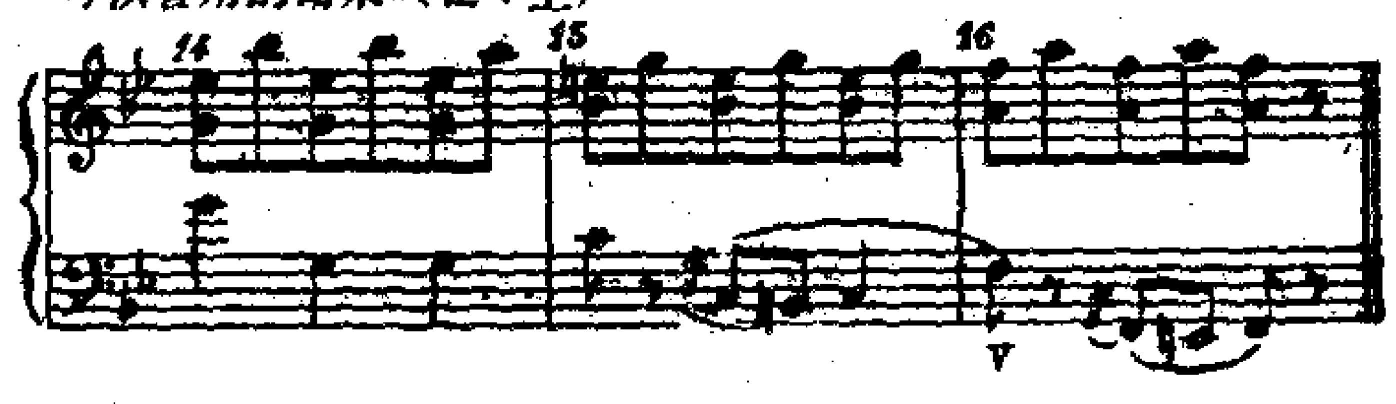


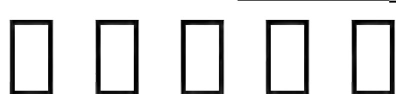




可供替用的结束（在V上）







c）钢琴奏鸣曲　死后发表的作品－Ⅳ

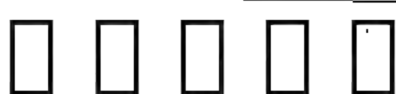
Allegro ma non troppo

d）弦乐四重奏，作品29－Ⅰ

Allegro ma non troppo

e）弦乐四重奏，作品29－Ⅲ

Menuetto



f）弦乐四重奏，作品125/1－I

Allegro moderato

g）弦乐四重奏，作品125/1－II

Prestissimo

h）弦乐四重奏，死后发表的作品－I

Allegro
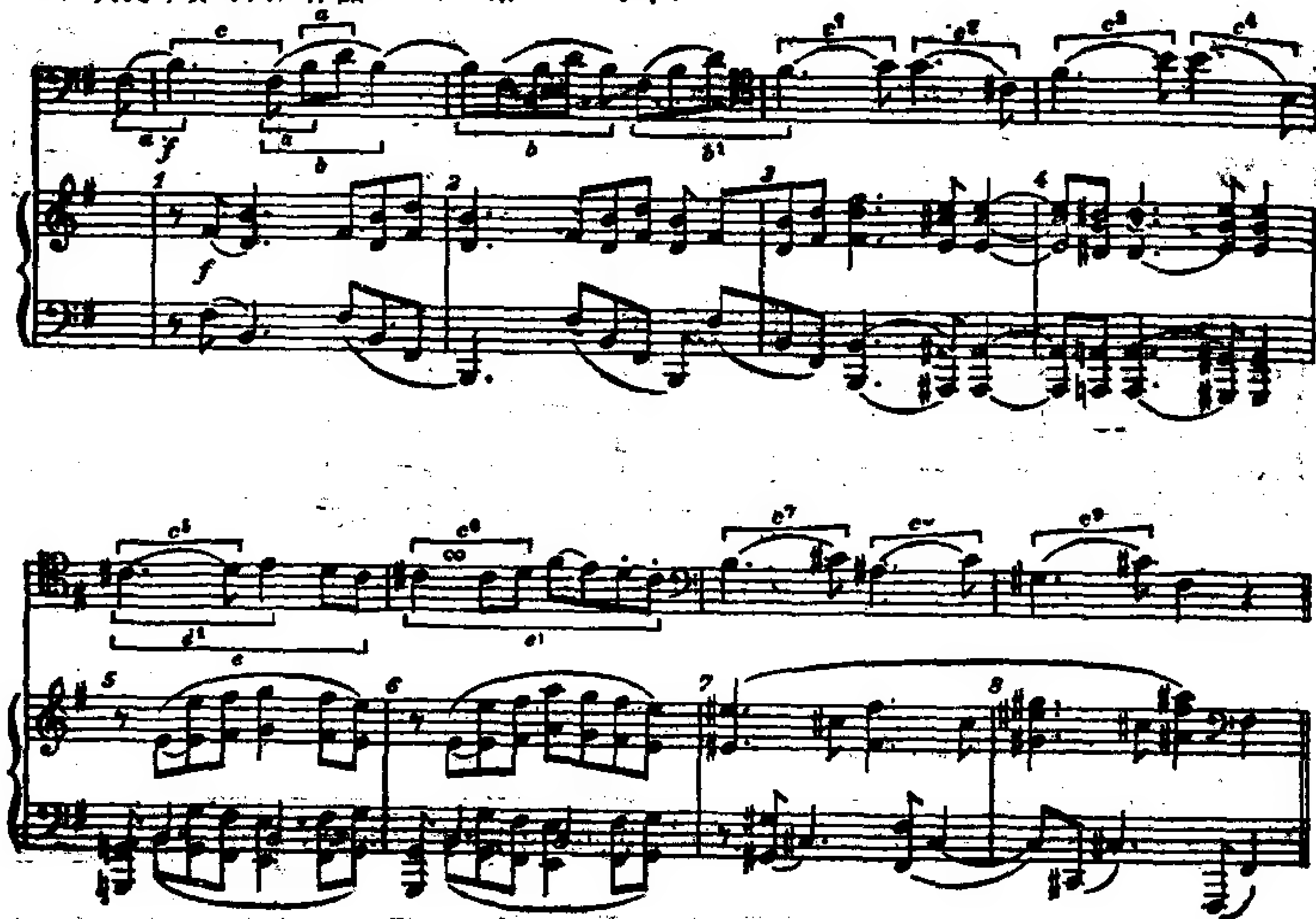
i）弦乐四重奏，作品161－Ⅰ

例61

a）勃拉姆斯：大提琴奏鸣曲，作品38－Ⅰ

Allegro non troppo

b）大提琴奏鸣曲，作品38－Ⅰ（第58－65小节）



c）大提琴奏鸣曲，作品38－II

Allegretto quasi Menuetto

Violoncello

Piano

p

dolce

下略

余迹

d）小提琴奏鸣曲，作品78－II

Adagio

poco f espress.

第九章 伴　　奏

伴奏不应该是单纯的附加物。它应该尽量发挥作用，最好应该是主题各要素(调性、节奏、分句、轮廓、性格以及情绪)的补充。它应该揭示主题的内在和声并明确一个起统一作用的律动(motus)。它应该满足某一乐器(或一组乐器)的要求，充分发挥它们的性能。

如果和声或节奏很复杂，伴奏就成为绝对必要的了。在描绘性的音乐中，伴奏能大大丰富音响的表现力。

伴奏的可省略性

当然，没有伴奏的音乐是有的，它存在于民间音乐、古老的教堂音乐、各种乐器的独奏奏鸣曲中。有伴奏的音乐中也常常出现不带伴奏的断片。不过，即使是在旋律不要求和声支持的简单民间音乐中，往往也加上伴奏(不是结构要求的伴奏)。

任何在和声上自给自足的旋律断片都可以不加伴奏，以提供能烘托乐曲性格的对比和透明度。透明度本身是一个优点。再说，休止的效果听上去从来是不坏的。

如果和声意义不成问题的话，上拍往往不加伴奏。参见贝多芬作品2/1—II与III；作品2/2—III；作品7—IV等等。

主题的开始部分通常是不带伴奏的(或用齐奏)。作品2/1—I；作品10/1—III；作品10/2—II；作品10/3—I(第1—4小节与第17—22小节)；作品26—IV；作品28—

Ⅲ①；作品 57—Ⅰ。

用对位或半对位方式处理的开始部分不加伴奏，这是无需解释的。作品 2/3—Ⅲ；作品 10/2—Ⅲ。

还有主题内部不加伴奏的音型。作品 2/1—Ⅰ；作品 10/2—Ⅰ；作品 10/3—Ⅰ，第 56 小节以下以及第 105 小节以下。

"加工部"结束时往往不加伴奏。作品 2/2，回旋曲，第 95 小节以下；作品 2/3，诙谐曲，第 37 小节以下；作品 13—Ⅰ，第 187 小节以下。作品 53 的回旋曲提供了一个特殊情况（第 98 小节以下），从关系小调转回主调时，是用的简单的齐奏。

虽然省略伴奏可以提供透明度，但只有在本身不需要解释的断片中才可以这样做。和声含糊不清的段落是必须加伴奏的。

伴奏的动机

作为一种起统一作用的手法，伴奏必须象主题一样地加以组织，也就是说，要有一个动机：**伴奏的动机**。

伴奏的动机不大可能搞得象主题（或旋律）的动机那样丰富多采、那样铺衍发展。它的处理主要是简单地重复节奏和适应和声两个方面。伴奏动机的特殊形式应该这样构成，使之可以按照主题特性的要求而变化、冲淡或舍弃。

伴奏的类型

圣咏式 这种伴奏很少用于器乐，在主调合唱音乐中比较常见，其中所有声部都按照歌词唱同样的节奏，例如瓦格纳《汤

① 这是一个有趣的模棱两可的地方。这里的 #f 可以暗示 #F 调或 B 调（大调或小调）。只是在第 5—8 小节中，才暴露出它暗示D调。

豪瑟》中的朝圣者合唱(例62a))。例62b)、c)、d) 是几个器乐的例子。还可参见贝多芬作品14/2—II; 作品31/3—III,三声中部; 作品53—I, 自第35小节起; 作品78—II; 作品27/2—II; 例47b)。

华彩音型 采用分解和弦, 可以较好地满足钢琴风格的要求,虽然声部进行仍主要是圣咏式的。请比较63a)与63b),前者是后者的集中形式。如此例所示, 分解和弦的伴奏有规则地采用一个或几个特殊的音型——这就是伴奏的动机。

总的说来,伴奏所用的音比旋律的音要短一些(例46e)、48d)、49a)、50b)、51d)、60b))。然而也有相反的情况(例47c))。象例45f)那样的情况也多的是。

从作品2/1—I(第20—21小节和26小节以下); 作品2/1—II(第9小节以下以及第37小节以下); 作品2/2—I(第58小节以下); 作品10/3—II(第65小节以下); 作品10/3—III(三声中部)等等,可以看到音型是如何保持下来并适应和声的。这种伴奏通常不过就是加华彩的圣咏和声,可以放在低声部、中声部或高声部中。

伴奏的动机往往包含助音、倚音、换音等等(作品2/3—II,第11小节以下; 作品7—IV,第64小节以下; 作品10/2—I,第19小节以下)。有时,其中一个声部还作半对位式的进行(作品10/1—I,第56小节以下)。

分解和弦当然可以用开放位置来安排(例49a)、64a)、b)、c))。例64d)示出钢琴改编曲的浪漫派风格。左手的音型在管弦乐总谱中是没有的。这种使钢琴"怒吼"的技法在十九世纪中滥用成风。

重复整个和弦的手法(作品53—I; 例59a)、d))和用分解和弦方式来重复和弦的手法是有连系的。它起源于同一个条件:都是为了"复活"钢琴上的瞬息即逝的音。

有时伴奏的动机不止一个，例如，当低声部脱离几个中间声部而自成一体时就是如此(例 64 e)，f))。这个程序往往与节奏化的和弦重复结合在一起使用（例 65)。偶尔也有故意把低声部系统地安排在弱拍上的情况(例 65 q)—t))。

间歇性的　和声可能每小节只出现一次，或几小节一次。它可能是保持着的(作品 2/3—Ⅰ，第 97—108 小节；例 58 h))；或者在小节开始处出现一个短的和弦(作品 10/1—Ⅰ，第 1—3 小节；作品 10/2—Ⅰ，第 1—4 小节；例 58 c)、f))；或是一个短的和弦出现在旋律休止处或延长音上(作品 2/2—Ⅲ；第 1—2、5—6 小节；例 46 d))。

弱拍和声(afterbeat harmony)（包括切分音)以很多形式出现(例如作品 2/1—Ⅰ，第 2—8、41—46 小节；作品 2/2，诙谐曲；作品 14/1—Ⅰ，第 1—3 小节)。

补充性的　所谓补充性节奏，就是在几个声部或几组声部之间的这样一种关系，其中一个声部填满其它声部进行中的间隙，从而保持了“律动”，亦即小节的有规律的细分。伴奏往往作为一个补充而加到主要声部的基本节奏上去（作品 14/2—Ⅰ，第 1—4、26—27 小节，等等；作品 109—Ⅰ，第 1—8 小节；例 67 a)、b)；作品 2/2，诙谐曲)。有许多混合的情况，象作品 10/3—Ⅳ，第 17—22 小节；作品 31/2—Ⅲ，特别是第 17—21 小节；作品 54—Ⅰ，第 1—2—5—6 小节。其它情况派生于半对位式的手法(例 45 d)、66 a)、67 c))。

声 部 进 行

钢琴风格不象四部（圣咏）和声那样要求严格保持声部数目。如果一首乐曲开始时是三声部或四声部，声部数自始至终基本上保持不变。但有时少用几个（好象其中有一个或几个声

部在休息)，有时又多用几个(如在乐队中那样，当出现“渐强”、“重音”、“高潮”或其他特殊效果时，要加一些乐器)。

如果基本的声部进行中没有平行八度，那末各声部都可以用八度重迭，如果始终保持重迭的话则更好，如例63那样。低声部的重迭可以通过改变声区而产生变化或对比。在例45g)中可把第1—2小节与第5—6小节同第3—4小节与第7—8小节作一比较；在例46a)中可把第5—8小节同第1—4小节作一比较。旋律当然是常常得到重迭的，例如，见例46e)与例60e)；还有贝多芬作品10/1—Ⅰ，108小节以下；作品10/2—Ⅰ，19小节以下；作品14/1—Ⅰ，61小节；作品26—Ⅰ，变奏Ⅲ。有时甚至连内声部也得到重迭(例66b)、c))。这类重迭可偶然用来求得某种特殊效果。

对位处理　当赋格曲或赋格段用在主调音乐中时，偶然也会出现真正的对位风格。有时一个乐章以赋格段开始(作品10/2—Ⅲ；莫扎特G大调弦乐四重奏末乐章；贝多芬弦乐四重奏，作品59/3，末乐章等等)。虽然这些段落常常以比较展开的形式来重复，其它段落一般仍应划归主调音乐一类。

在大型曲式的“加工部”(发展部)中常常插入赋格段(贝多芬弦乐四重奏，作品59/1—Ⅰ；《英雄交响曲》第一与第四乐章；勃拉姆斯《钢琴五重奏》第三乐章；贝多芬作品101，末乐章；等等)。

贝多芬(作品120，作品35)与勃拉姆斯(作品24)都曾用真正的赋格曲来结束一套变奏曲；贝多芬的奏鸣曲作品106与作品110中的末乐章也都是赋格曲。

对位的插段(一般采用模仿或转位对位)常常可在“加工部”中见到。例如作品2/3—Ⅰ第115小节以下；作品22，回旋曲，第81小节以下；作品81a)—Ⅰ，尾声。在作品106—Ⅰ中，^{b}E段落开始处的卡农式经过句长得出奇。

半对位与类似对位处理　半对位具有动机的、甚至是主题的含义，而类似对位则往往不过是把和声中原来不重要的声部加以润饰、旋律化和生动化。

半对位并不以诸如多重对位、卡农式模仿之类的结合为基础，而只是建立在一个或几个声部的自由的旋律进行上，例如作品 2/2—Ⅰ，第 11—16 小节以及第 32 小节以下的模仿；作品 2/3—Ⅳ，第 57 小节以下也是。

在真正的主调音乐中，总是有一个主要声部。增加一些模仿（卡农式的或自由的），主要是为了衬托这个主要声部。勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章（“E”后面的八小节）和《海顿主题变奏曲》末乐章中的固定低音都可以这样理解。把低声部看作主要声部的话，这种技巧颇象在一个固定旋律上增加一些声部，它不断改变织体，如同在帕萨卡里亚舞曲中那样。

增加对旋律也可算作半对位手法。见作品26—Ⅱ，第45小节以下；作品 28—Ⅰ，第 183 小节以下（这一段象作品 10/3—1 中的第 93—105 小节一样，用的是二重对位；但用八分音符的那一段与其说具有主题的意义，还不如说是润饰性的）；作品 31/1—Ⅲ，第 17 小节以下。

对旋律式的短句或片段常常用来润饰一段重复（作品 10/3—Ⅱ：比较第 17—19 小节与 21—23 小节）或用作主要声部的两个短句之间的桥梁（作品 13—Ⅱ，第 37 小节以下）。

在例 54、例 55 与例 56 中可以找到许多“半对位”处理的例子。当和声通过声部进行而变得更丰富时，当伴奏的动机包含一个典型的节奏音型（这往往是比较自由的模仿的结果）时，需要特别注意。

半对位与类似对位都能在作品 10/1—Ⅰ中找到例证。在第 48—55 小节中，两个上方的声部都组织得极好，因此很难说哪一个是主要声部，哪一个是对旋律。在后续部分（第 56—85

小节)中，低声部进行的旋律性超过了和声表现的要求，但又不变成对旋律。

作品 14/2—Ⅰ(第 49 小节以下)的最低声部只是以类似对位的方式模仿旋律的句法，同样的，作品 31/1—Ⅱ(第 16 小节以下)中的助音虽然伪装成模仿，却润饰着和声的保持音。作品 28—Ⅳ第 28—31 小节与 33—35 小节中的模仿肯定不是对位的，因为它们只表现一种和声。

低声部线条的处理

除持续音的情况外，低声部应该参加和声的每一个变化。别忘记，低声部应该象一个次要旋律那样处理，这就是说，它应该保持在一个音区中(如果没有特殊目的的话)，并具有一定程度的延续性(例 44 g)、i)、j)、k)、例 45 i)、例 46 a)、例 51 b))。要训练耳朵好好注意低声部。即使是一个短小的音符，也要理解为低声部在延续，直到听见另一个音(旋律性地)接续下去时为止。

为了求得流畅起见，一个不是对旋律的低声部应该自由运用转位，即使是在和声上并不必要的地方(例 45 g)、例 46 c)、g)、例 51 f)、例 58 d)、例 59 g))。

伴奏动机的处理

在很多情况下，整个段落中自始至终只用一个伴奏动机(终止式除外)。这只有在最初级的情况下才有可能，在那里和声的变化不多，动机很容易适应它(例如，古老的阿尔伯蒂低声部)。

当性格或结构发生变化，或和弦的数量有所增加时，我们完全有理由甚至有必要变化伴奏。在作品 14/2—Ⅰ中可以看到所有这些方面的清楚的变化。可以把第 1—4 小节同第 5 小节

以下的音乐作一比较。在作品 31/1—II 中，旋律上行到高潮时要求比较丰富的和声，伴奏的动机也作了相应的变动（第 5 小节）。在作品 31/3—III 中，分解和弦音型的特殊形式裁减到（第 3 小节以下）只足以保持律动的地步。

伴奏的动机作为一种起统一作用的手法至少应该保持几小节或几个短句。即使有变化，它也不应完全消失。但是，有这样的情况，其中用到不止一个音型，特别是在莫扎特的罗可可风格中，例 45 与例 59 的许多选段都足以证明这一点。

终止式或半终止式附近的和声要求常常迫使我们去修改或冲淡伴奏的动机。这一过程可以有各种不同形式，可参见例 45 f)、例 46 j)、例 48 c)、例 51 a)、例 55 a)、b)、例 56 b)、例 58e)、例 59 g)、h)、例 61 d)。

乐器的要求

在钢琴写作中，伴奏必须保持在手指便于够到的范围以内，因此有时就需要两只手合作（作品 2/3—I，第 141 小节以下；作品 13—II，第 41—42 小节以下），或是要求从一只手换到另一只手——音区变与不变均可（作品 27/2—I，第 15—16 小节，第 23—24 小节；作品 31/2—I，第 28 小节以下）。也有因表现力或音响方面的原因而变换声区的。
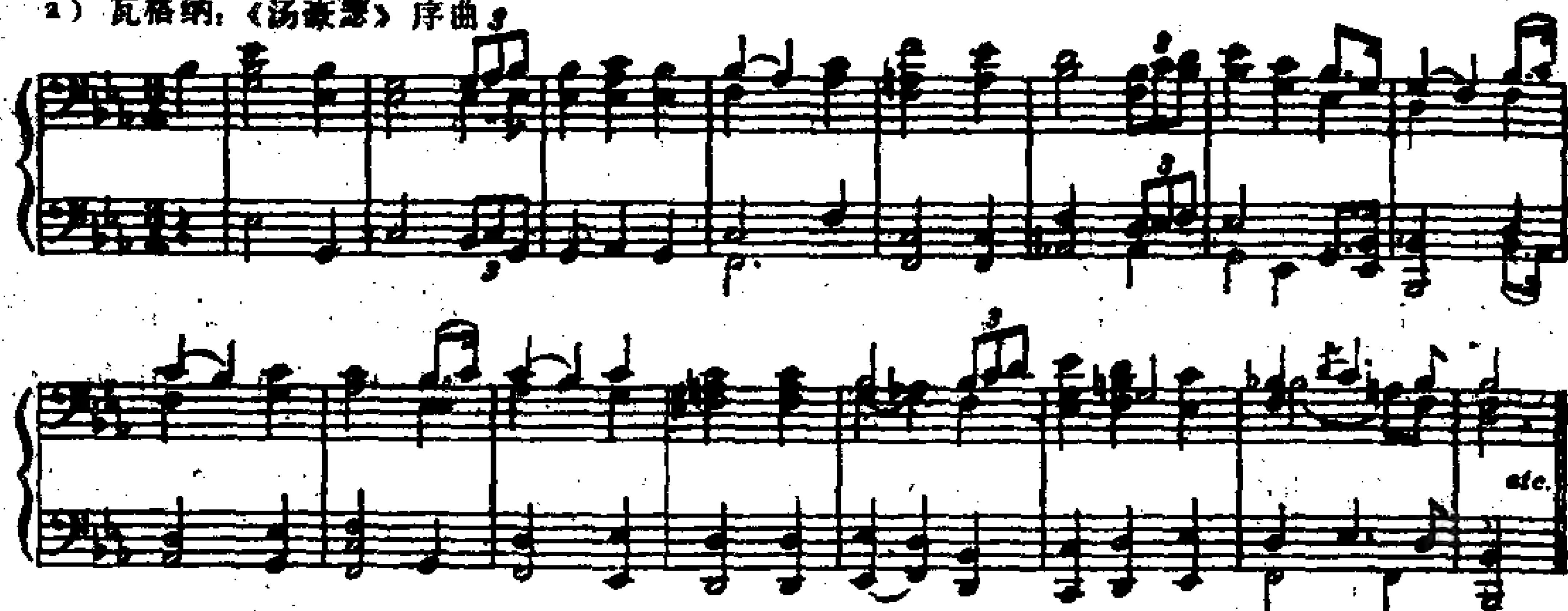
在为键盘乐器以外的乐器写作时，各声部应更加独立地进行“加工”，以保持演奏者的兴趣。但伴奏如过于丰富，可能有不平衡的危险。简练和透明是必不可少的。

室内乐的组合变化繁多，因此不可能对它的伴奏作详尽的讨论。不过，如果用得得体的话，键盘乐器的原则都是适用的。
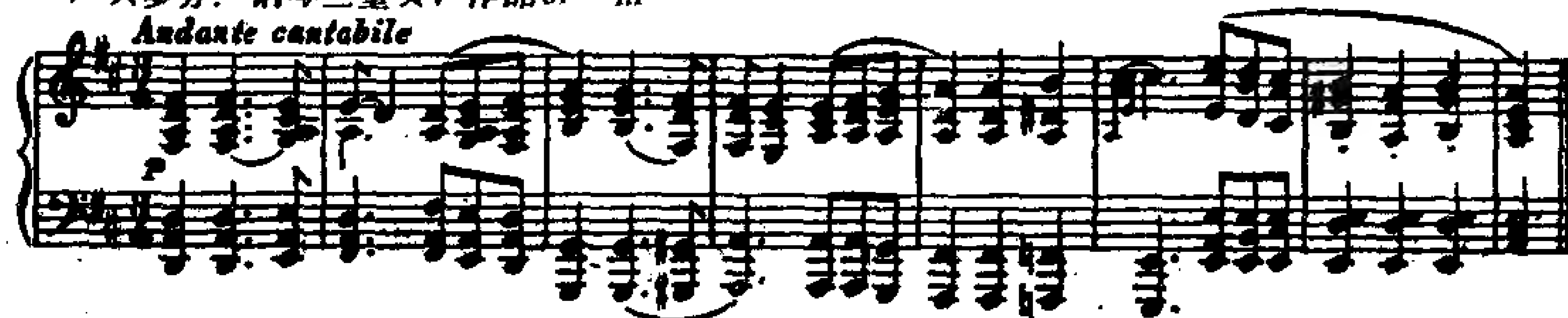
伴　奏

例62
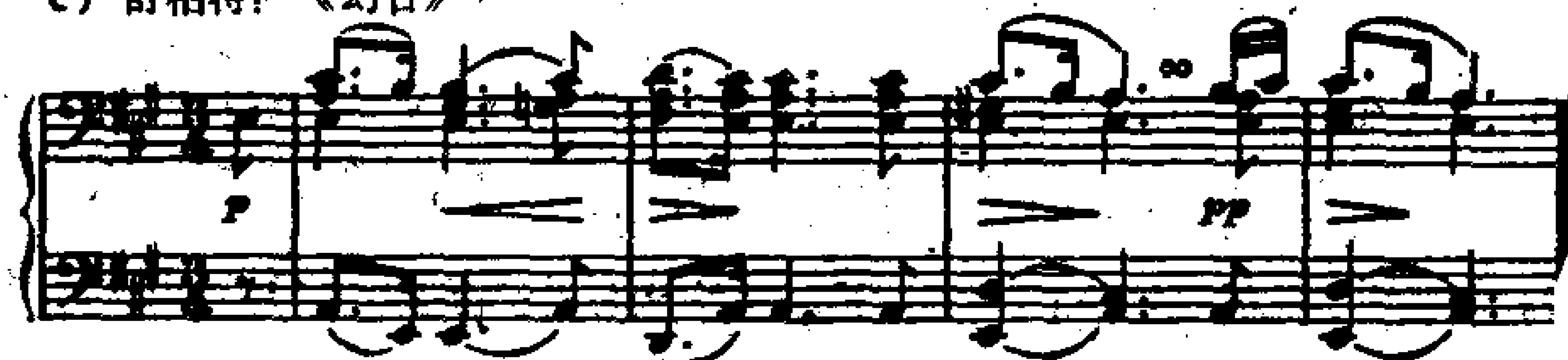
a) 瓦格纳：《汤豪瑟》序曲
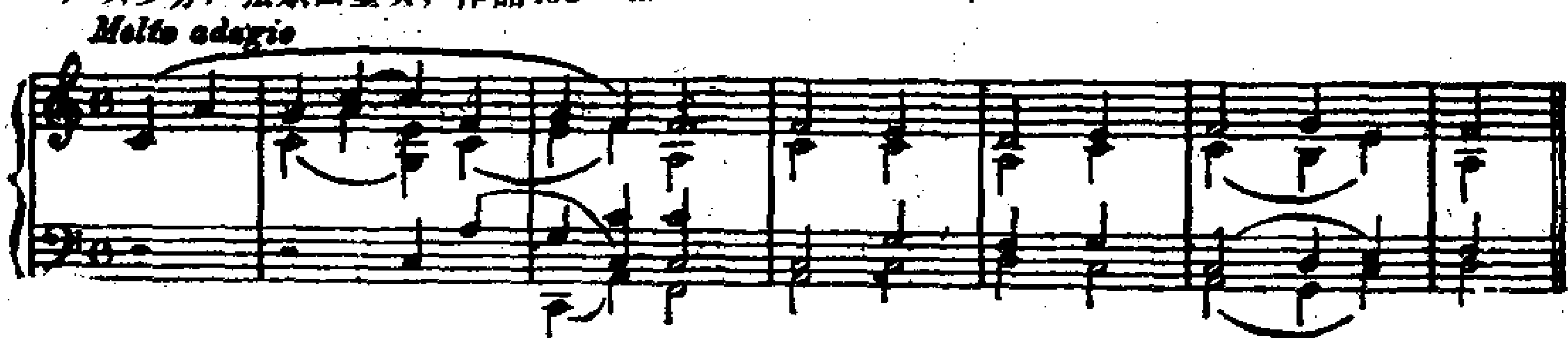


b) 贝多芬：钢琴三重奏，作品97－III



c) 舒柏特：《幻日》
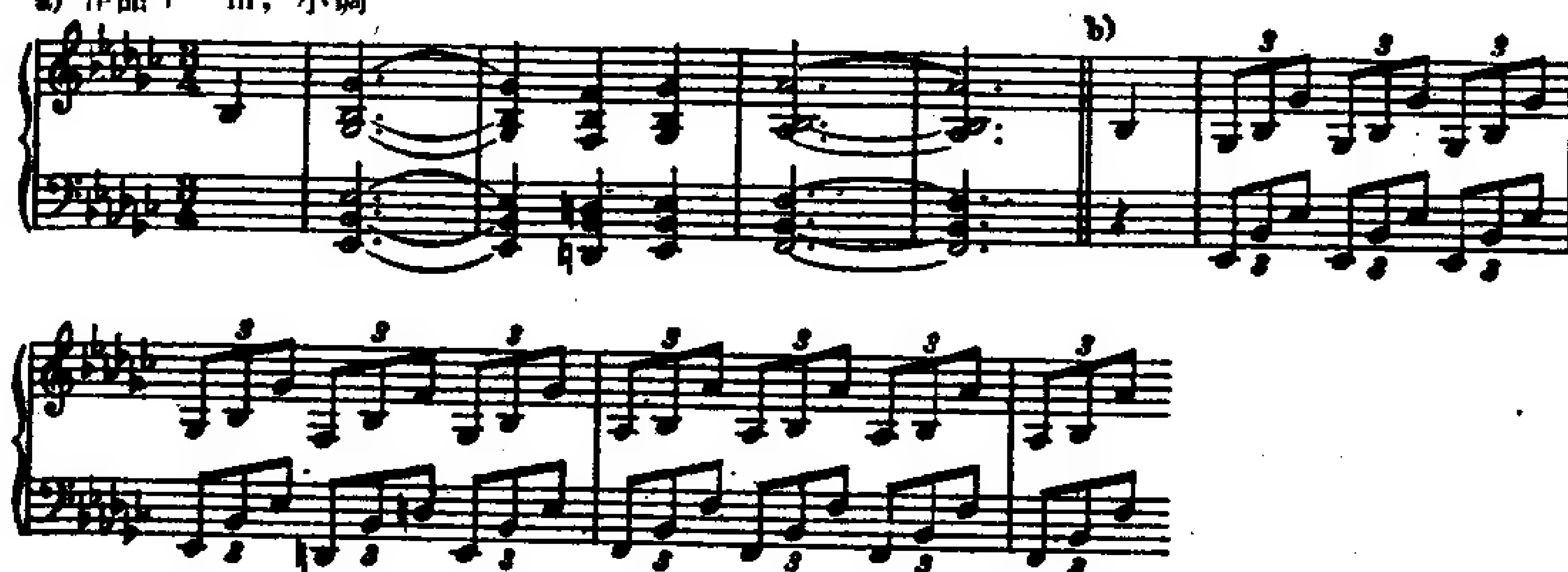


d) 贝多芬：弦乐四重奏，作品132－III
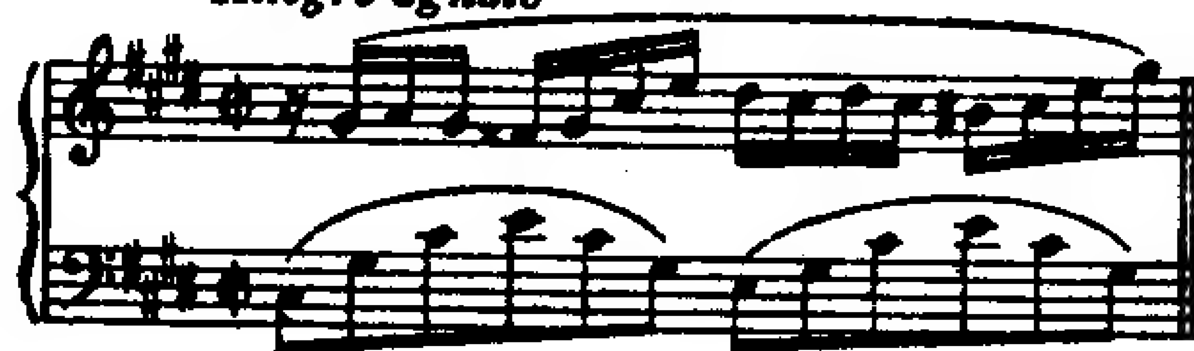


例63

a）作品7－III，小调
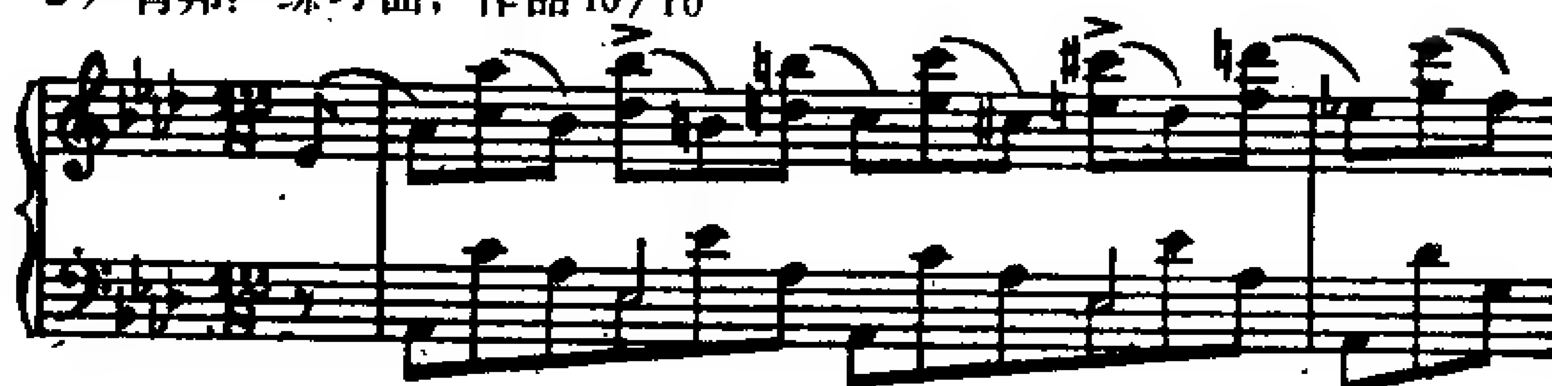


例64
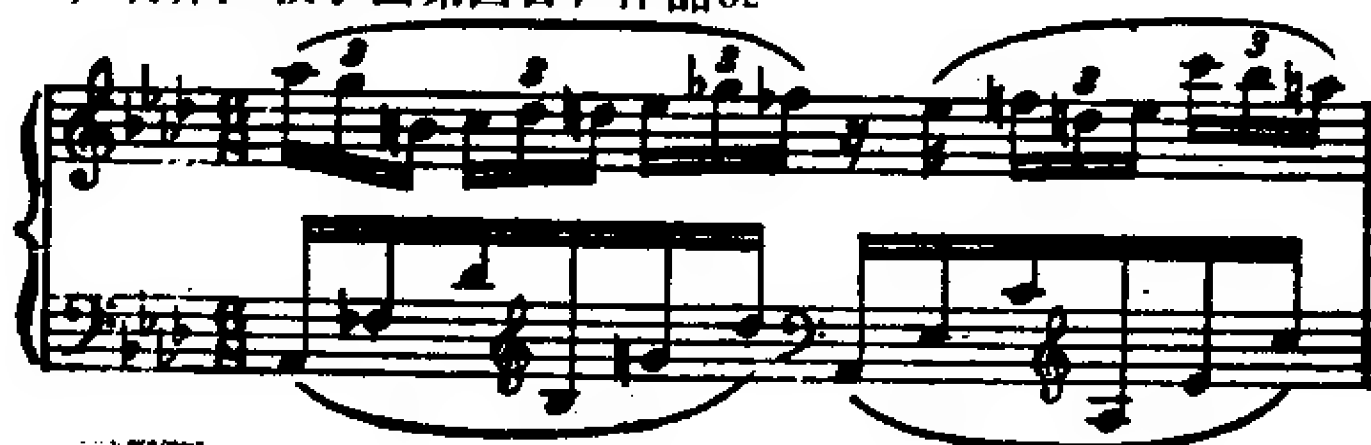
a）肖邦：幻想——即兴曲，作品66

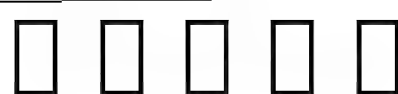


b）肖邦：练习曲，作品10/10



c）肖邦：叙事曲第四首，作品52
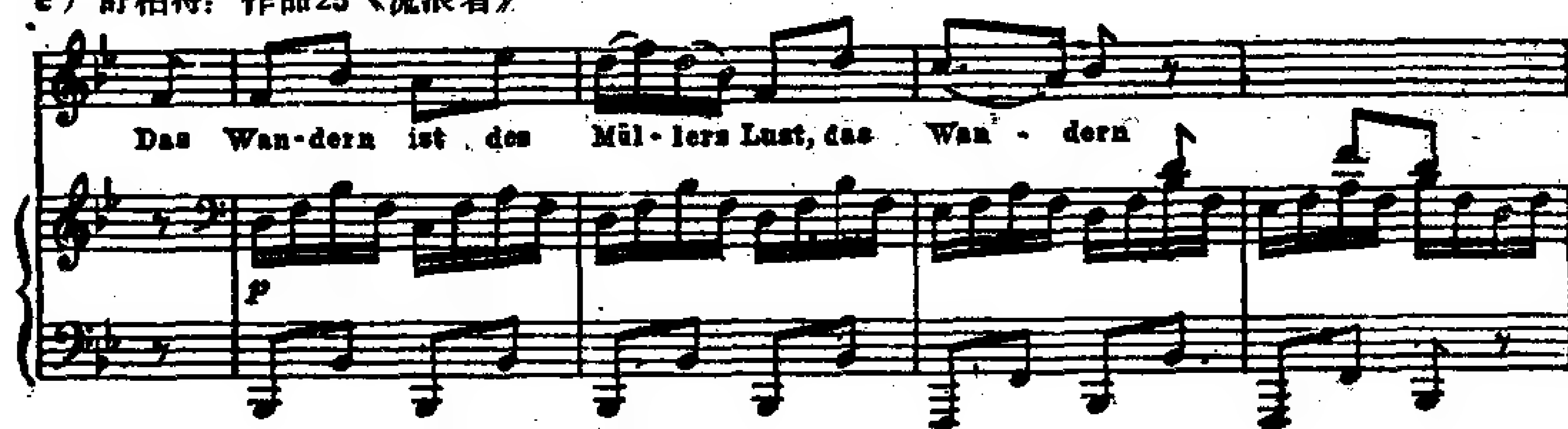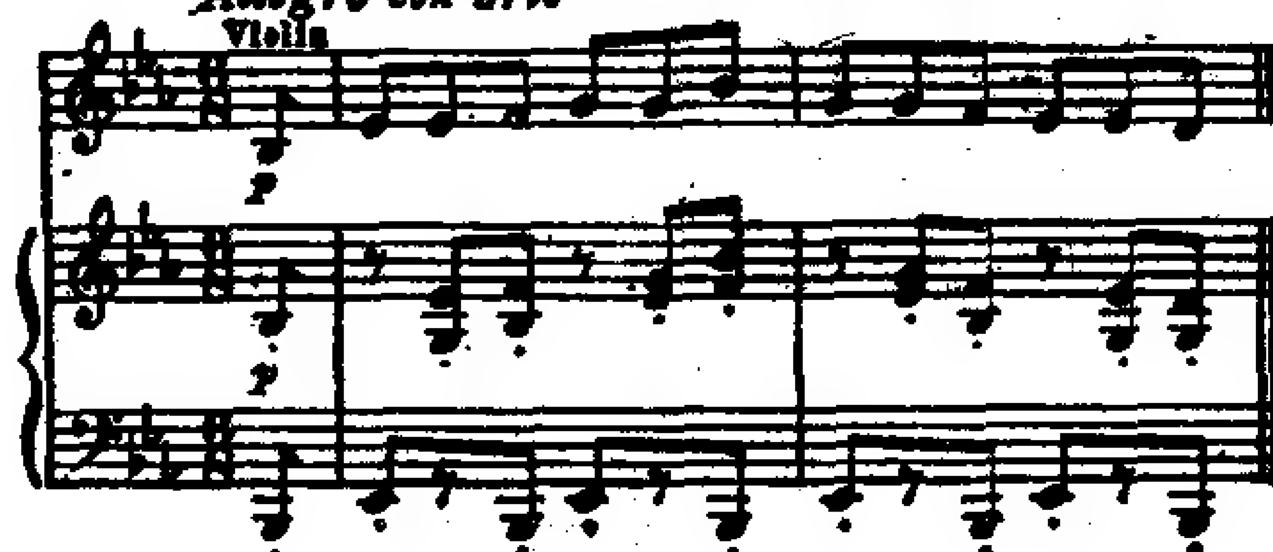




d）冯·彪洛改编瓦格纳《特里斯坦》
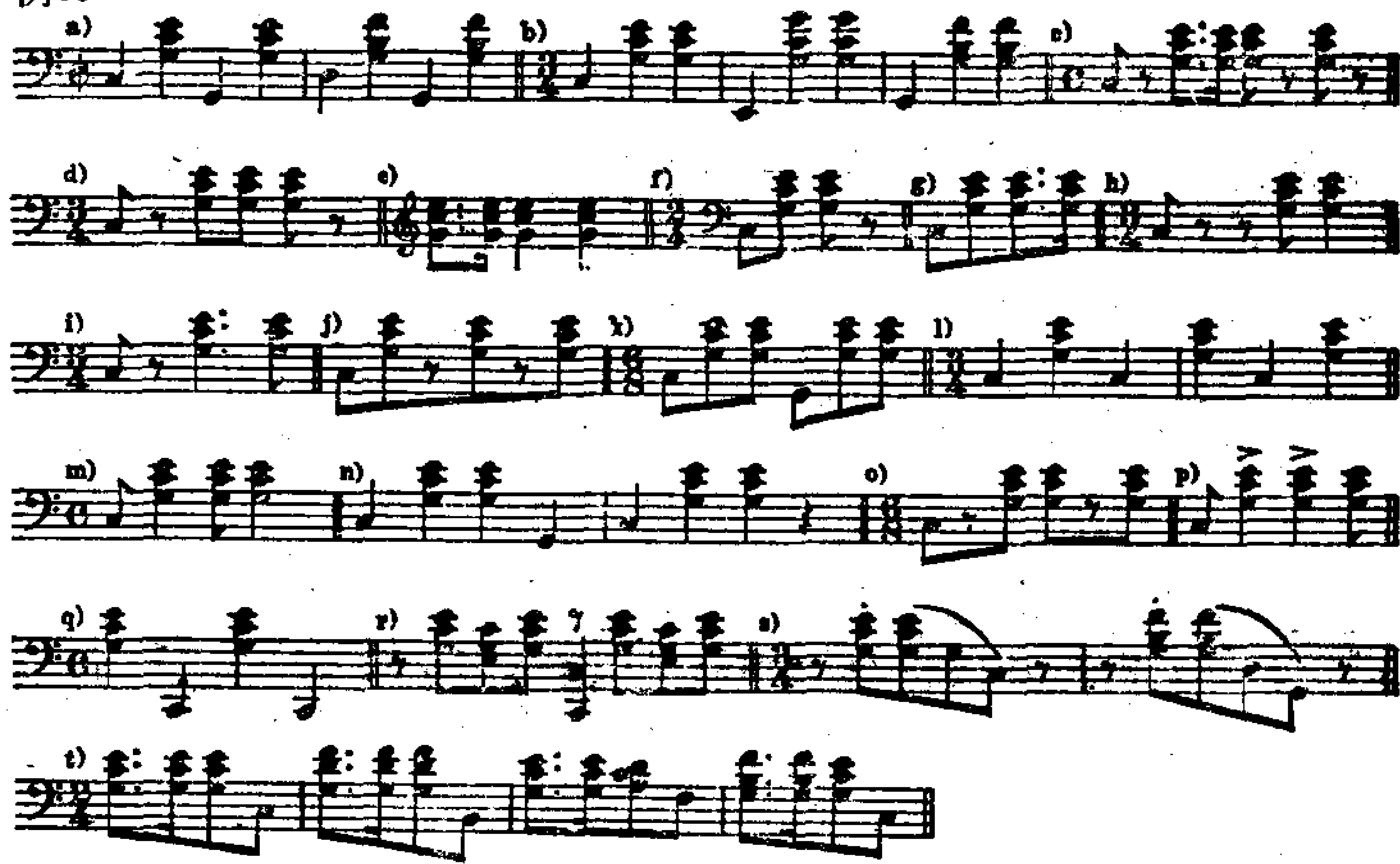


e）舒柏特：作品25《流浪者》



f）勃拉姆斯：圆号三重奏，作品40末乐章
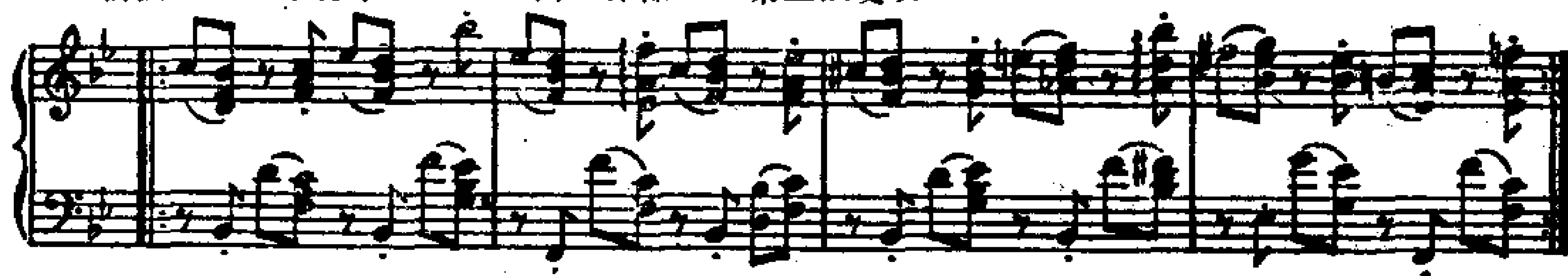


例65
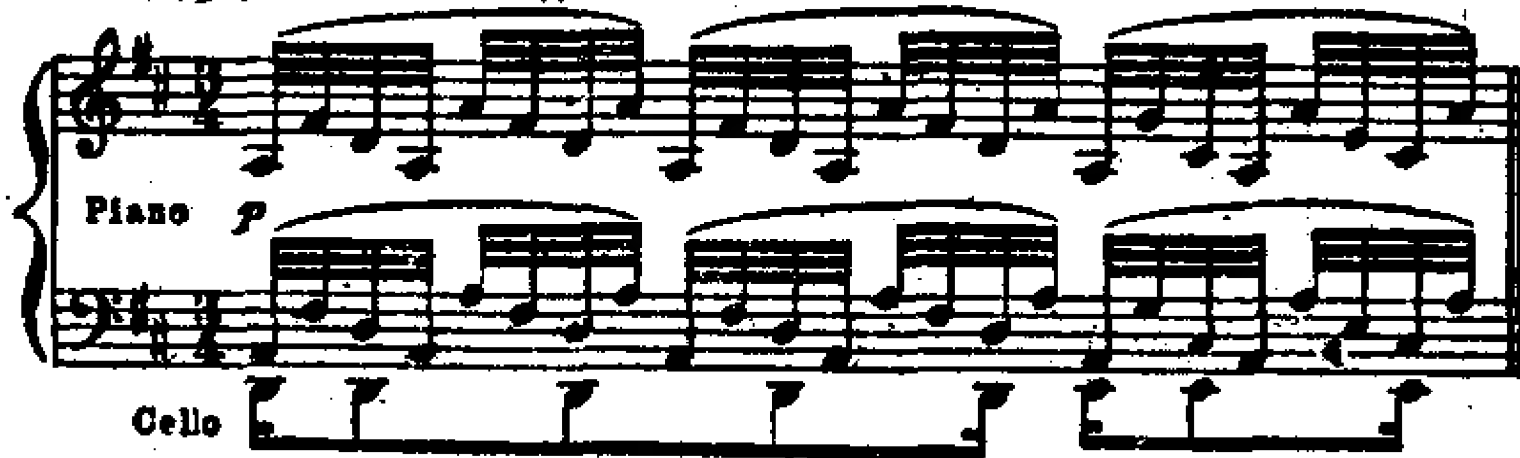


例66
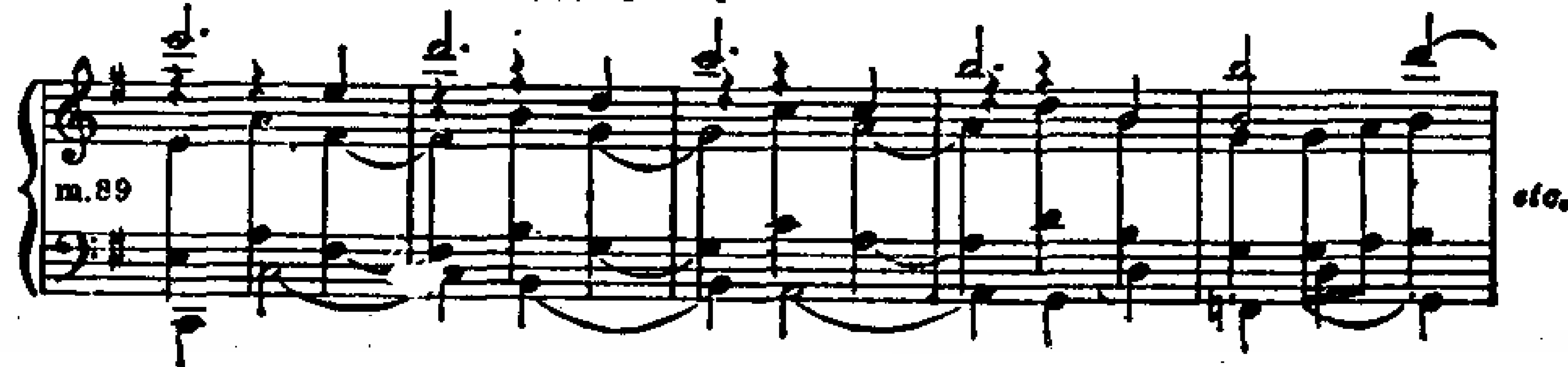
a）勃拉姆斯:《亨德尔主题变奏曲》作品24　第三段变奏

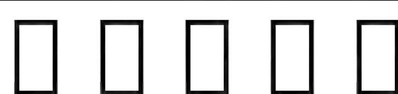


b）贝多芬：三重奏，作品97－III



c）贝多芬：弦乐四重奏，作品127－I





例67

a）贝多芬：弦乐四重奏，作品59/2－III

节奏性
片断
律动

关系大调的属领域

VII

etc.

终止的变体

b）贝多芬：弦乐四重奏，作品59/1－IV

m.73

c）贝多芬：弦乐四重奏，作品59/3－I

m.149

第十章 性格与情绪

音乐总是有所表现的，这是大家接受的一种看法。

不过，象棋不会讲故事。数学不能激发感情。同样的，从纯美学的观点来看，音乐不表现音乐以外的东西。

但是，从心理学的角度来说，我们的思想和感情的联想能力是无限的，而否定这种联想的能力则是有限的。因此每一样普通的事物都能激起音乐的联想，反过来，音乐也能激起与音乐以外的事物的联想。

很多作曲家是出于表现感情联想的冲动而从事创作的。标题音乐甚至还用音乐符号来叙述完整的故事。还有各种各样的“性格曲”(characteristic pieces)，表现各种可以设想的情绪。

有肖邦与舒曼的夜曲、叙事曲、葬礼进行曲、浪漫曲、儿童情景、花卉曲，新事曲等等。有贝多芬的《英雄》与《田园》交响曲；柏辽兹的《罗马狂欢节》；柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》；施特劳斯的《扎拉图斯特拉如是说》；德彪西的《大海》；西贝柳斯的《土奥涅拉的天鹅》，以及大量其它作品。最后还有歌曲、圣咏音乐、清唱剧、歌剧、乐剧(melodrama)、芭蕾舞剧与电影音乐。

所有这些类别都不仅用来产生音乐印象，而且还用来激发第二性的效果：一定性格的联想。

“性格”一词用于音乐时不仅指该作品所应产生的感情和创作过程中的情绪，而且还指它应该以什么样的方式演奏。认为速度标记决定性格的想法是错误的。至少在古典音乐中不是如此。“慢板”的性格不是一种，而是几百种；“诙谐曲”的性格不是

一种，而是几千种。“柔板”是慢的，“快板”是快的。这对性格的表达有一定作用，但不是全部作用。

伴奏的类型对性格的确定起着重要作用。如果伴奏是圣咏性质的，那末任何演奏者也表达不出进行曲的性格来；如果伴奏好似激流奔腾，谁也弹不出安详自若的柔板旋律。

一些古老的舞曲形式是以伴奏中的某些节奏来刻划其性格的，它们也反映在旋律中。这些节奏特征，举例来说，是区别玛祖卡与加沃特或波尔卡的主要手段。但是，一般说来，节奏特征不仅能帮助提供结构上必要的内在对比，也能帮助确定一首独特作品的情绪及其具体性格。

关于性格的差别这一概念，只要把贝多芬奏鸣曲中三个类似的乐章（作品 27/2—Ⅲ；作品 31/2—Ⅰ；作品 57—Ⅰ，它们都表达了“暴风雨般的”、“热情洋溢的”内容）作一比较就可阐述清楚。性格的差别不仅在开端部分的主题素材上而且在延续部分的性质上也表现出来。可把它们各自的副主题作一比较：作品 27/2—Ⅲ，第 21 小节以下；作品 31/2—Ⅰ，第 41 小节以下；作品 57—Ⅰ，第 35 小节以下。

单靠速度是不大能影响性格的，这一点只要把上述三个乐章与另外三个快速乐章比较一下就可体现出来：作品 27/2—Ⅲ的 Presto Agitato 同作品 31/1—Ⅰ的 Allegro Vivace 比较，作品 31/2—Ⅰ的 Allegro 同作品 31/3—Ⅰ的 Allegro 比较；或是作品 57—Ⅰ的 Assai Allegro 同作品 79—Ⅰ的 Presto alla Tedesca 比较。

但是，性格在一个乐章内部——甚至是在其中的较小段落内部——的变化甚至是更为重要的。在作品 57—Ⅰ中除正主题与副主题的强烈对比外，还有许多别的对比。请注意第 24 小节中织体的突然变化、它从第 28 小节起的强化以及从第 31 小节开始的逐渐冲淡。当“柔和的连奏”（第 35 小节）取代前面的左

手的硬梆梆的断奏时；当这一进行在第 41 小节突然宣告中止时，那表情的变化是多么富于戏剧性啊！织体上的一个新的甚至是更强烈的对比（第 51 小节）改变了这一段落中其余部分的整个面貌。

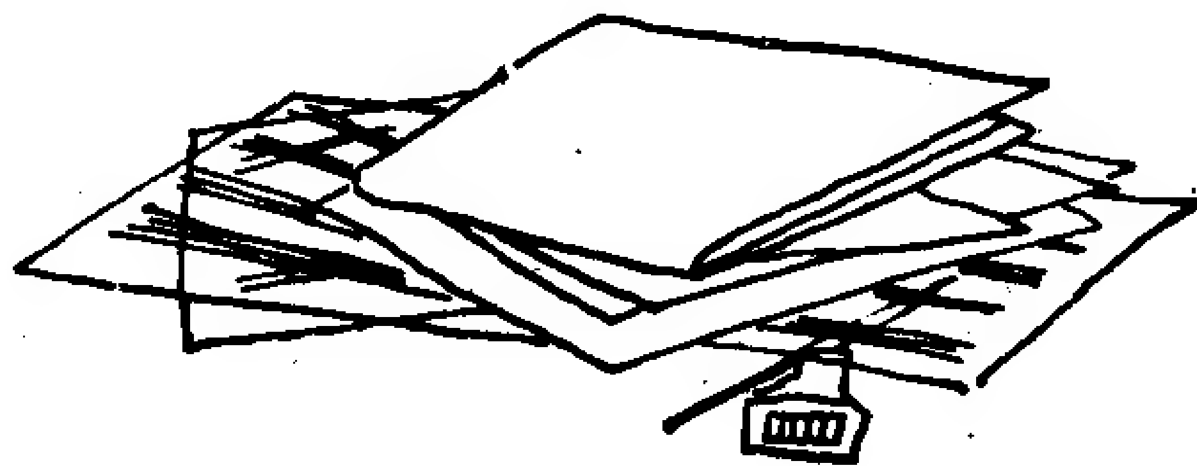
这种情况并非绝无仅有。所有优秀音乐都是由许多对比的乐思组成的。一个乐思通过与其他乐思的对比而显出其独到合理。赫拉克里多斯把对比称为"发展的原则"。音乐思维同所有其他思维都是服从于同样的辩证法的。

性格的差别可能对结构有所影响，但我们却不能说哪一种特殊的性格要求某一种特殊的曲式。虽然人们不大可能用交响曲的形式来写一首圆舞曲，贝多芬却把一首奏鸣曲(作品 54)的第一乐章写成"用小步舞曲速度"，而他的第七交响曲由于其性格而通常被称为《舞蹈交响曲》。不过，一般说来，轻快、优雅、质朴的情绪不会要求复杂的形式或大胆的加工。另一方面，深刻的思想，扣人心弦的感情、英雄的姿态等等则要求比较复杂曲式的鲜明对比和精雕细琢。

在描绘性音乐中——诸如标题音乐、戏剧、芭蕾舞剧与电影音乐、乐剧甚至歌曲——由于强烈而突发性对比的要求，曲式展开只好服从它所说明的感情、事件与情节。在这种情况下，基本动机本身具有描绘性的性格或情绪，如例 68 所示。

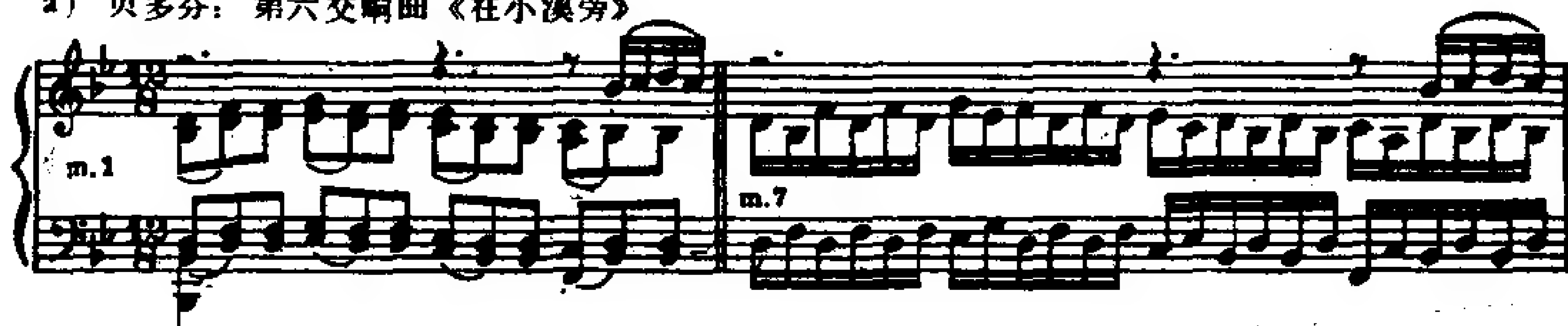
在贝多芬《田园交响曲》第二乐章(例 68 a))中，潺潺溪流是用伴奏中的流畅进行来表达的。在例 68b)中，选自瓦格纳《女武神》的魔火音乐表现了摇曳不定的火焰。斯美塔那以同样绚丽多采的进行描绘了伏尔塔瓦河的源头(例 68 c))。巴赫的《马太受难曲》中有丰富的插图性片段；其中一段描写幕帘碎裂的音乐特别引人注目，因为它出现在宣叙调中(例 68 d))。舒柏特的《风标》描述了风标的摆动，第 4 与第 5 小节中用颤音表现它的嘎嘎之声(例 68 e))，极其富有特色。

即使是在创作最短小的练习时，学生心目中也必须有一个具体的性格。一首诗、一个故事、一部戏剧或是一部电影可以给他提供表现某些特定情绪的冲动。他所创作的乐曲应该是千差万异的。特别有成效的是速度、节奏和节拍方面的差异。这类练习将帮助他获得创作大型曲式所需要的多种对比类型的能力。



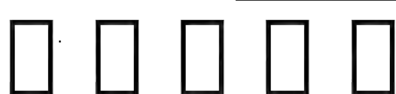
例68

a）贝多芬：第六交响曲《在小溪旁》



b）瓦格纳：《女武神》，第三幕《魔火音乐》

Picc.
Harp
W. W.
Hrns.
Vlns.
etc.



c) 斯美塔那：《伏尔塔瓦》

Fl.
m.17-18
Cl.
Str. pizz.

d) 巴赫：《马太受难曲》

Evangelist
Basso continuo

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riss in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten aus. Und die Er-de er-be-be-te

e) 舒柏特：《风信旗》

第十一章　旋律与主题

要把主要乐思集中在一个旋律线里，需要有一种特殊的、无法从技术上完全解释清楚的平衡与组织。每一个音乐爱好者都本能地知道旋律是什么。每一个有才能的人也都无需什么技术上的指点就本能地会写旋律。但这种旋律很少具有高级艺术的完美性。因此我们将以一些音乐名作为依据，从历史、美学与技术的角度提出一些指导性意见。

器乐旋律在各方面都可以比声乐旋律自由。但是自由也必须有约束，才能出最佳成果。因此，还是从声乐旋律的种种限制谈起，比较合理。

声　乐　旋　律

一个旋律不大可能包含“非旋律性”的因素；“旋律性”这一概念与“可唱性”密切相关。人声这个原始乐器的性质与技巧决定了什么是“可唱的”。器乐旋律中的“旋律性”的概念则是以声乐为蓝本加以自由改变，发展而得。

从比较通俗的意义来说，“可唱性”意味着比较长的音符；声区间的连接流畅；进行呈波浪形；级进比跳进多；避免增减音程；始终在原调及其关系最近的领域中；采用一个调中的自然音程；转调逐步实现；不协和音使用得很谨慎。

其它的限制是因为人有不同声区、音准上又有种种困难（唱歌的人除非有绝对辨音力，否则就没有音准的准绳）而引起的。

人声的最高声区是"脆弱"的；它的运用总是使歌唱者很紧张，用得太久会使嗓子疲劳。但如果运用得当，它确实能产生高潮，因此它应留在高潮时用(这是从结构上来考虑)。最低声区比中声区有力，但不应载以过多的戏剧表情。中声区表达不出极强烈的表情，力度变化的范围不大，但是，在这些条件许可的范围内它是每个人唱起来最方便的声区。各声区不仅在音量上，而且在音色(音质)上各不相同。突然改变声区会破坏音色的统一，不过，训练有素的艺术家都懂得如何解决这一问题。人声要把一个音充分地唱出来，至少也要一定的时间，因此快速的音(特别是断音)以及要求强重音(sforzati 等)的音是难唱的，虽然它们难不倒艺术大师。

通过和声来帮助音准几乎是必要的，特别是在开始处。变化音、增音程(或它们的连续)、与所用的和声无法联系的音(或音的连续)，都会带来困难，如果超出所用的调性的范围，则困难更大。

当然，例 69 中的增减音程，如果有可以理解的和声为之伴奏的话，并非全都极其困难。但其中有几条(如 e)、f)、m)、n)、o)、p)、q)、r)与 t)) 确实不容易。例 70 中的那些连续的七度或九度跳进是应该避免的。

变化音之所以困难，部分原因在于自然的半音同平均律的半音大小不一样(这是使合唱队唱走音的一个原因①)；但是，如果用得有节制，那也无需回避。例 71 a)——d)中的不协和音作为周围"加花"的或润饰性的音是很容易理解的。71 e)—g)中的情况要求高度发展的技术技巧，而例 72 中的情况则很难说用得有道理。

在十九世纪最初二十五年中开始了一些重大变化。在这以

① 歌唱者应该按平均律的音程来训练，才能保证正确的音乐音准；平均律音程是一种与自然的音响学音程稍有偏差的传统做法。

前，美学家们可以用“优美”、“有表现力”、“质朴”、“自然”、“悦耳动听”、“琅琅上口”、“统一”、“比例”、“平衡”等词汇来描写旋律。但是，由于和声的发展及其对音乐美学的每一个概念的影响，早期关于“主题”与“旋律”、“旋律性”与“非旋律性”的那些定义显然就不够了。

名曲选例

这里从声乐名曲中摘选的片段（例 73—91）每一条都在某个方面同以前对旋律所加的限制有所抵触。

在选自舒柏特《冬之旅》作品 89 的谱例中，例 73 a)第 5 小节中的转调异常突然而遥远。例 73 b)中出现十度的跳进；在例 73 c)中，“暴风雨的早晨”描绘得那么逼真，速度又是那么快，因而非常难唱。

在例 74 a)（勃拉姆斯）中，音域在两小节内跨越十一度；例 74 b)的切分节奏几乎使分句变得模糊不清；在例 74 c)《铁匠炉》中，向上挥动的铁锤的形象排除了唱自然连音的可能，迫使嗓子用断音唱重音。在例 74d）中勃拉姆斯违背了他自己的规则：“一首歌曲的旋律应该是可以用口哨吹出来的”（换言之，没有伴奏，没有解释性的和声的支持）。可是，这条旋律，你倒试着用口哨吹吹看！

在例 75（格里格）、例 76（沃尔夫）与例 77（马勒）中也有音准的困难。在最后一例中，不仅音程与快速的速度，而且特别是那热情洋溢的表情，都使人感到这是一个器乐旋律而不是声乐旋律。

这样处理人声的方法得大大归功于理查·瓦格纳，他为了求得戏剧性效果，往往超出了人声的范围。请看在例 78 a)的绝妙的旋律中，他多么经常地采用最高声区来表现这种爆炸性的感情迸发；他又是多么突然地跳到最低声区；在一些短小的短句

中他用了多么困难的不协和音程；这么快的速度中要发出多少个音节（“×”标记处）！特别注意这一段结束处（“××”标记处）的九度跳进。例78b)、c)与d)从历史上来看很有意思，因为瓦格纳的论敌艾德华·汉斯力克曾恶刻地引用它们来嘲笑瓦格纳的“旋律性”的人声写作。

德彪西（例79）和理查·施特劳斯（例80）信奉瓦格纳的大部分音乐戏剧原则，他们当然会利用声乐写作上的这一进步，而这一进步的结果却没有增加可唱性。

意大利作曲家素以极其了解和重视人声闻名，但他们也逃脱不了瓦格纳的影响。意大利歌唱家都善于把音发得又快又清楚（甚至比法国人与西班牙人还要高明），还善于连续发出许多音节，因此意大利作曲家就可以写象例81（选自罗西尼的《塞维尔的理发师》）那样快速的短音符。相比之下，德国音乐的例子——莫扎特的《魔笛》（例82）、贝多芬的《费德里奥》（例83）与舒柏特的《焦急》（例84）就显得比较慢了；选自奥柏的《在魔鬼中间》（例85）这个法国的例子也是如此。但是威尔第在《奥赛罗》（例86）中采用了一个半音音阶（×），并把节拍作了出人意外的变化（××），因而在速度上超过了上面这几首，而在难度上则超过了罗西尼。

象穆索尔斯基那一类肯定受到过东方民间音乐影响的旋律进行（例87）又转而影响了西方的旋律写作。普契尼的例子（例88）也是民歌式的（冒充中国的）。虽然普契尼的和声总是很先进，但这个例子的极端现代主义却是罕见的。

另一方面，作为穆索尔斯基同时代人的柴可夫斯基，他的音乐（例89）同民间音乐没有什么关系，但却与那个时代的和声感息息相通；它更象挪威人格里格的音乐，而不大象他的同胞俄罗斯作曲家的音乐。

选自比才《卡门》（例90）与勋柏格歌曲（例91）的片段都是

建立在延伸的调性上的。现代音乐家的耳朵已逐渐具备了一种能力，即把最远的和声理解为一个调性的内在因素。对瓦格纳或瓦格纳以后那一时期的作曲家来说，采用例91中的音程与进行，即使是用在旋律中，也象他们的前辈采用音阶式进行或分解和弦一样地自然。

以上的讨论可能只是澄清了"旋律性"的界限，但却没有肯定什么是"非旋律性"的。

不平衡、不连贯、与和声或伴奏的结合不恰当、分句和节奏不相称，这些都是"非旋律性"的标志。九十年代的作曲家可能会反对选自施特劳斯《莎乐美》的例80b)，理由是：大量不连贯的节奏特征型会产生不平衡，并使分句——分句是应该能帮助理解的——变得不易理解。而且，似乎很难设想，例80a)的旋律能与怎样的和声结合。

但是在瓦格纳以后那一时期的作曲家的作品中，人声并不总是唱主要旋律（这是为不平衡提出的一个借口——但只是一个借口而已）。有着这么多违背"旋律性"的特征，九十年代的人把它们称为"非旋律性"，并不完全是错的。不过，随着时间的转移，这些概念已有了很大的变化。

器乐旋律

器乐旋律的自由也因不同乐器的技术上的局限性而受到限制。这些局限性就其性质与程度、特别是就其音域来说同声乐的局限性不同。但是，一个器乐旋律最好还是应该能唱出来，哪怕是只有难以置信的嗓音才唱得出。

在现代人的耳朵听来，古典音乐中的器乐与声乐旋律的差别并不是很大的。稍加改变，这些差别就会消失。例如，贝多芬回旋曲作品2/2—IV中的主导主题显然是很钢琴化的。在例92

中，第一小节的光辉的琶音简化了，这就自动消除了第二小节的大幅度跳进，结果得到一个完全可以唱的旋律。在古典歌剧中常常按照人声的要求而加进这些适应性的改动。有时，当人声重复前奏中的一个器乐旋律时，该旋律被简化（如在例 93 中那样）或被装饰（如在例 94 中那样）。

但是即使在贝多芬钢琴奏鸣曲中，也有许多旋律是任何歌唱者都唱得出来的。例如，请看作品 2/2—Ⅱ；作品 7—Ⅳ；作品 10/1—Ⅱ；作品 10/3—Ⅲ；作品 13—Ⅱ等的主导主题。

在器乐中有许多段落是不能称之为旋律的，虽然其中可能没有非旋律性的东西。有些是练习曲类型的，例如作品 7—Ⅳ，第 64 小节；作品 10/2—Ⅰ，第 95 小节起；作品 22—Ⅳ中的半对位段落，第 72—79 小节。而另一些段落则必须划归主题[①]一类；精确地说来，主题在结构上与倾向上都与旋律截然不同。

旋律与主题

“主题”一词在这里用以刻划一些具体的结构类型，在奏鸣曲与交响曲中可以找到很多这类结构。贝多芬钢琴奏鸣曲中最最轮廓鲜明的也许是作品 53—Ⅰ、作品 57—Ⅰ、作品 27/2—Ⅲ与作品 111—Ⅰ中的主导主题。

要讲清楚这两个概念，最好的方法莫过于把旋律与主题作一比较。

音的连续进行总是产生不安宁、冲突和问题。单单一个音不会发生问题，因为耳朵能判断它是主音，是静止的点。每加一个音都会使这个判断成为问题，每一种音乐曲式都可以被理解

---

① 主题（themes）一词是音乐词汇中最最滥用的术语之一。它被不加区别地用于许多不同的结构。

为处理这种不安宁的一种尝试，所用的手法或是拦住或限制它，或是把问题加以解决。旋律通过平衡重新达到静止。主题则通过展示问题的各种结果而求得它的解决。旋律中的不安宁无须波及下层，而主题的问题可能渗透到最深最深的底层。

节奏特征在旋律中比较不那么截然明确，因此，旋律主要包括音程与潜在的和声两个方面，可称为“平面”的。而节奏发展的重要性则使主题的问题成为“立体”的（请看贝多芬作品 10/1—Ⅰ，作品 27/2—Ⅲ，作品 14/2—Ⅰ，例 95a)、b))。

这样，在其从问题到解决的迅速发展中，一个旋律可以比之为一个“纲领”，一句“格言”。但主题则更象一个科学的假设，不经过大量试验，提不出证明的话，它是不能令人信服的。

旋律倾向于以最最直接的方式求得平衡。它避免增加不安宁；它通过限制来加强可理解性，通过细小的划分来加强清晰度；它的延伸与其说是通过加工或发展，还不如说是通过延续而取得的。它采用略加变化的动机型，这些动机型将基本特点放在不同的情景中出现，从而求得变化多彩。它始终不越出比较近的和声关系。

所有这些限制与约束造成了旋律的独立性与自决性，有了这两条，旋律就不再要求有增补、延续或加工了。

与此相反，在主题中不可能很早就达到或企图达到静止的状态。它往往会把它的问题尖锐化（把问题推到一点上）或深化（贝多芬作品 53—Ⅰ，作品 57—Ⅰ，作品 31/1—Ⅰ，作品 31/2—Ⅰ）。

主题中也可以有和旋律中类似的细小的划分（作品 90—Ⅰ，作品 2/2—Ⅰ）。旋律中的分隔点很少是明确的，这样就便于为延续部分提供一个开端或是一个桥梁。而在主题中则往往有几个不太相关的断片独立平等地并列在一起，其间没有连接体（作品 90—Ⅰ，作品 14/2—Ⅰ）。主题很少仅仅为了曲式上的平衡

而接上一段后续部分来加以延伸，相反，它可以直接跳到基本动机的远关系的发展上(作品 10/1—Ⅰ，第 9 小节、第 17 小节；作品 7—Ⅰ；作品 31/2—Ⅰ；例 95c))。

主题的结构意味着后面必有"历险"、"困境"，它们要求解决、加工、发展、对比(这里所牵涉的问题将在第二十章中详细讨论)。主题的和声常常是积极的、"游动的"、不稳定的。但是，尽管有一些远关系的和弦，我们还是会发现，即使是复杂的主题也是围绕着一个主音或是一个明确的对比领域转的（勃拉姆斯第一交响曲—Ⅰ；钢琴四重奏，作品 60—Ⅰ；贝多芬作品 53—Ⅰ）。它的组织不可能松散得使你感到缺乏结构。

主题根本不是独立自决的。相反，它严格地受制于后面必然得出的结局。没有后面的结局，它可能一点意义也没有。

旋律无论是古典的还是现代的，都倾向于规律性和简单的重复，甚至倾向于对称。因此它一般都表现出清晰的分句。当然，我们不能用歌唱者气息的长度来衡量器乐旋律中的短句，不过，一个适中速度的器乐旋律，它的小节数同声乐旋律差不多。

理论必然比实际严格。它必须作出概括，而概括一方面意味着约缩，另一方面又意味着夸张。这里的叙述必然把旋律与主题之间的区别言过其实了。混杂的情况是有的。有时一个旋律会把它的节奏上的问题加以精雕细琢，或是暗示遥远的和声，或是具有复杂的结构，或是引出结论，或是后面跟着一段发展。另一方面，许多主题包含旋律性断片，或是建立在一个简单的乐段结构上，或是处理得似乎它是独立的。

上述所有论点的正确性都是有限的或是相对的。时间不仅带来了技术手法的发展，并使从事创作的人们对于主题和旋律的概念更开阔了，而且还改变了我们对前人所写音乐的理解。由于这一发展，今天谁都会毫不犹豫地把选自贝多芬弦乐四重奏

的两个主题(例 96a)与 b))当作旋律看待，虽然从结构上来说它们都是器乐主题。这个印象可能因这里用了旋律的分句法而进一步得到佐证。但是例 96 c)一定会使人觉得它是一个旋律，虽然它只有一个征兆——可唱性，而没有任何其他征兆——没有一个段落或短句得到重复；没有清楚的动机或动机型；第 17—22、25—27 、29—30 小节中的音型(它在前面的第 13 小节中曾由中提琴拉出来过)发展的手法与其说是旋律中常用的，还不如说是主题中常用的。

例 97、例 98、例 99 与例 100 所示是若干旋律的调性轮廓。前面说过，旋律是以波浪形进行的，这一事实在这里很容易看出来。这些波浪的幅度各不相同。一个旋律很少长时间地向同一个方向进行。虽然教师总是劝学生不要重复高潮点，但是从图解中可以看出，有不少好的旋律都是这样做的。但学生最好不要作这种尝试。

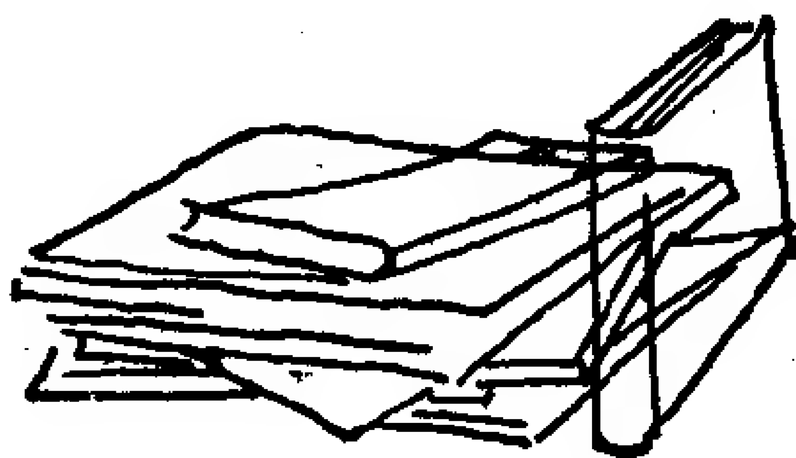
在我们的前辈的音乐中，常常把器乐旋律(特别是在歌剧与清唱剧中)略加改动后供歌唱者演唱。当时声乐与器乐旋律的差别并不太大。今天这种差别就更大了，部分地是因为歌唱者的能力没有象器乐家的技巧发展得那么大的缘故。更糟的是，歌唱者处理比较现代化旋律线的思想状态完全不适应要求。创作与表演之间的差距也许从来没有象现在这样使人泄气过，这是那些自称为“艺术家”的人和那些证明是“创造者”的人之间的分歧。

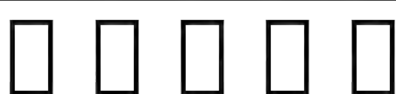
旋律肯定是一个比主题简单的结构。它是精炼的，因此不允许过于细节性的加工，它的内容集中在一个单一的线条里，因此不可能表现关系很远的结局。但这个结构并非只能肤浅地表现时行的思想与平凡的感情。根据美学的要求，同时也是出于合理的精简，没有什么比轻描淡写地叙述切肤之痛更为崇高的对比了：

"出自我内心的巨大沉痛，
我写了这些短小的歌曲……"

（海涅《歌曲集》）

所以，英雄人物对于他们的创伤和成就一概等闲视之——这是伟大人物的谦虚之处。





例69

a) 增二度 b) c) 减三度 d) e) 增三度 f) g) 减四度

h) i) 增四度 j) k) 减五度 l) m) 增五度 n) o) 增六度

p) q) 减六度 r) s) 大七度 t) u) 小九度 v)

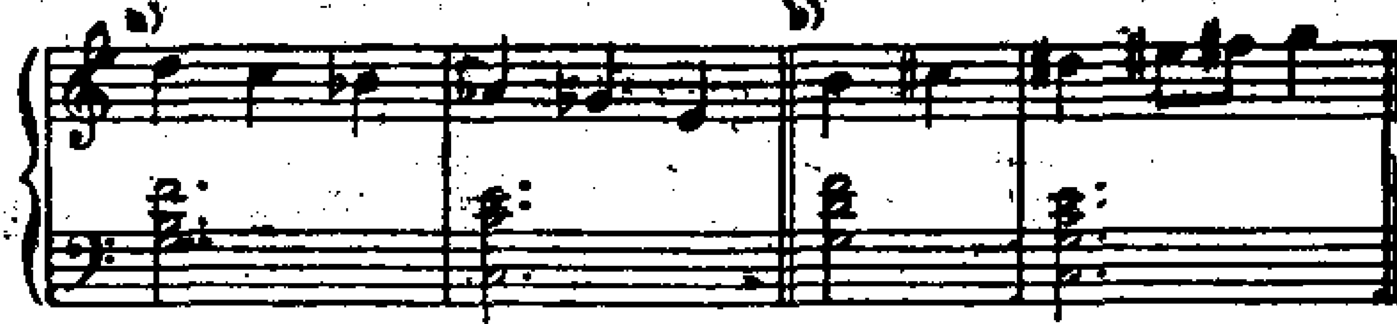
例70

例71

a) b) c) d)

e) f) g)

例72



例73

a）舒柏特：《在河上》



b）《磷火》

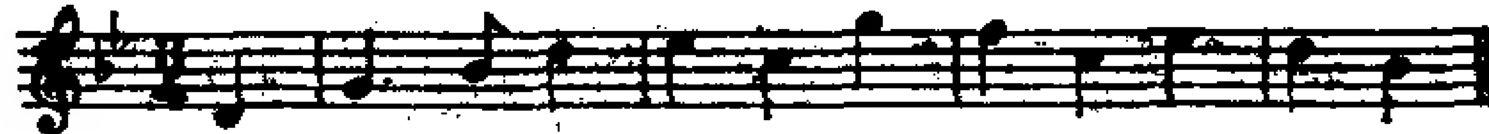


c）《暴风雨的早晨》



例74

a）勃拉姆斯：《通往爱情的道路》



b）《情歌》

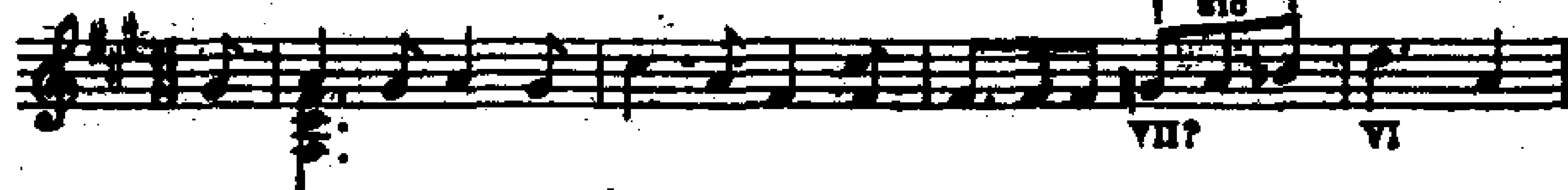


c）《铁匠炉》

（重音不在原来的地方）



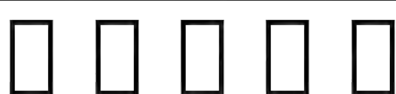
d）《忠诚的爱情》



例75
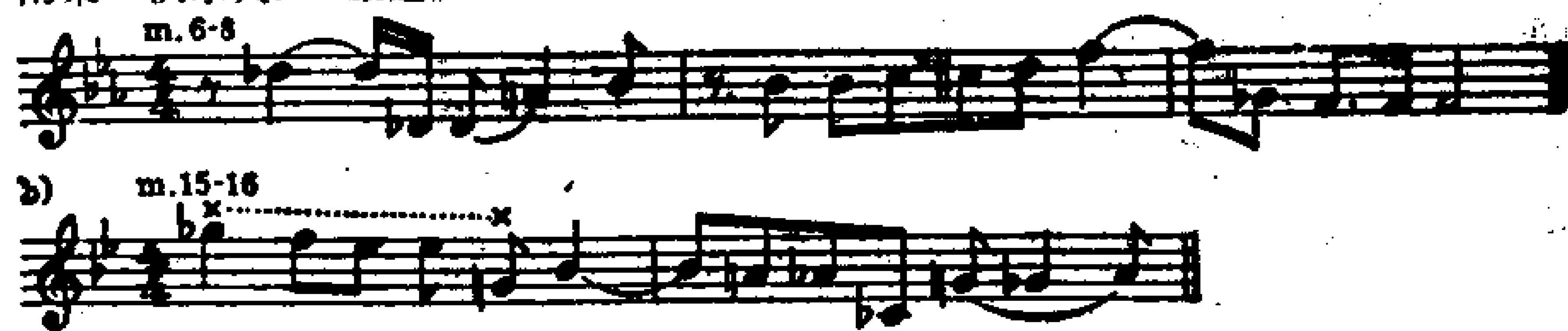
格里格：《秋思》
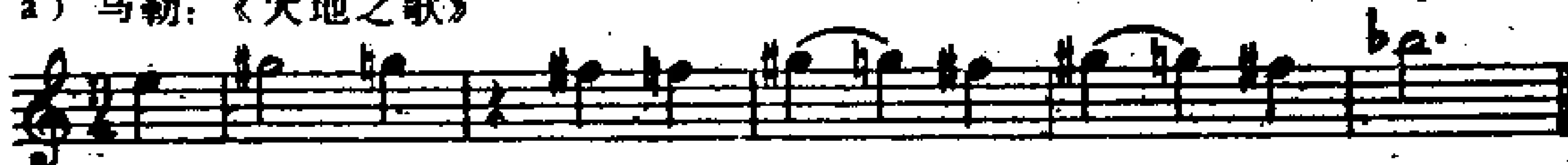




例76

雨果·沃尔夫：《旅途》I
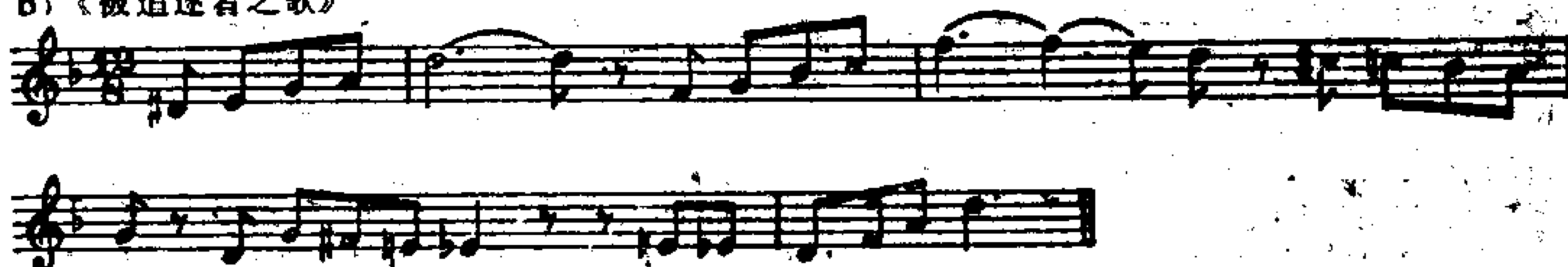


例77

a）马勒：《大地之歌》
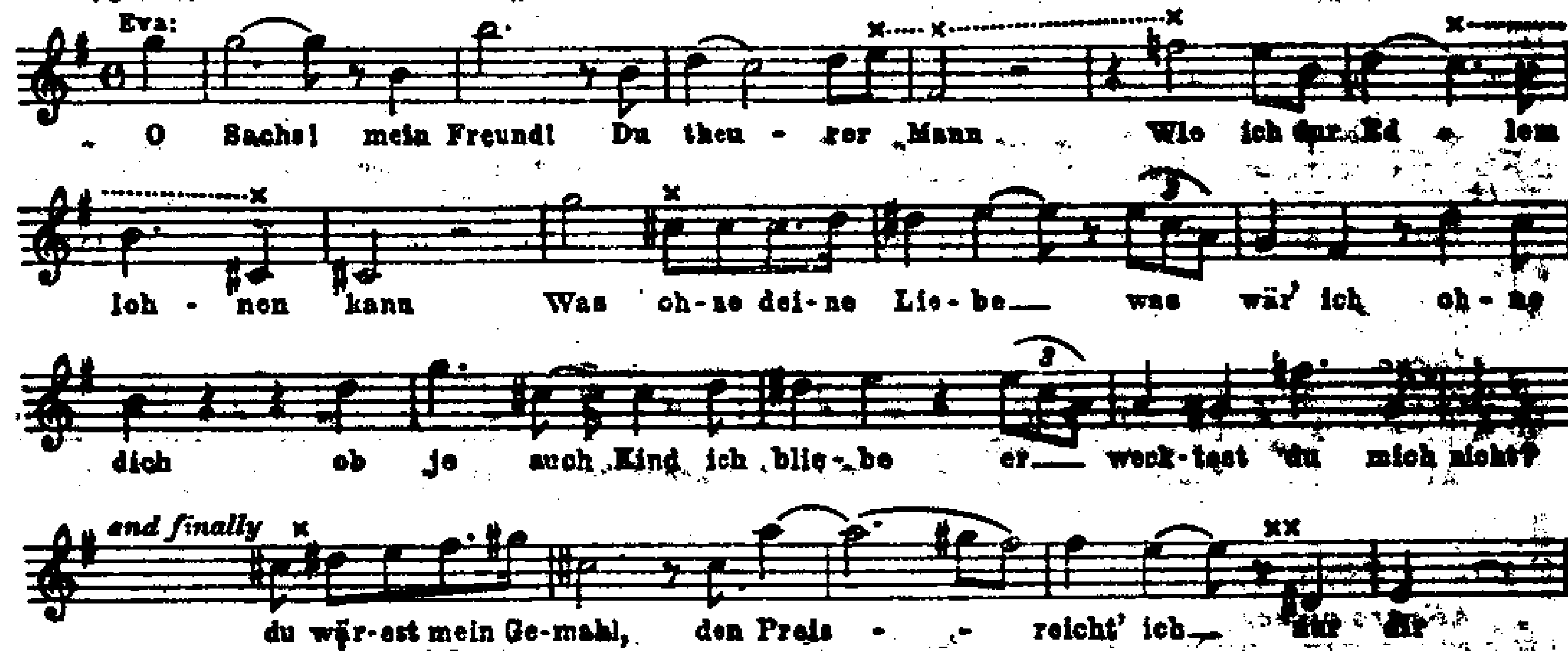


b）《被追逐者之歌》
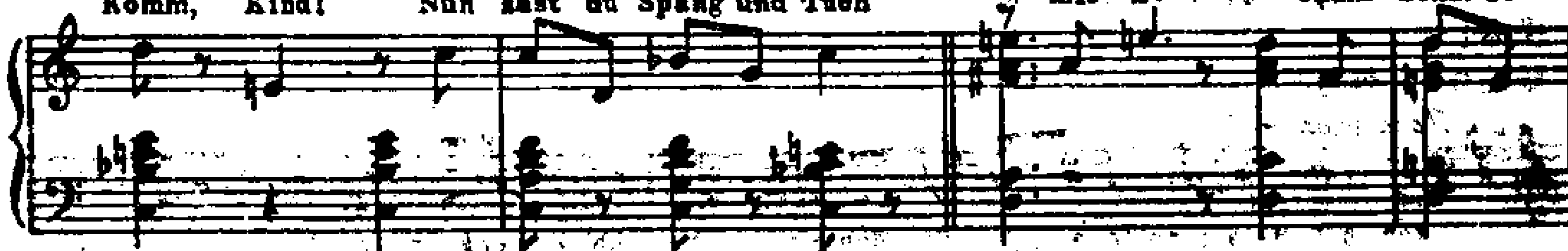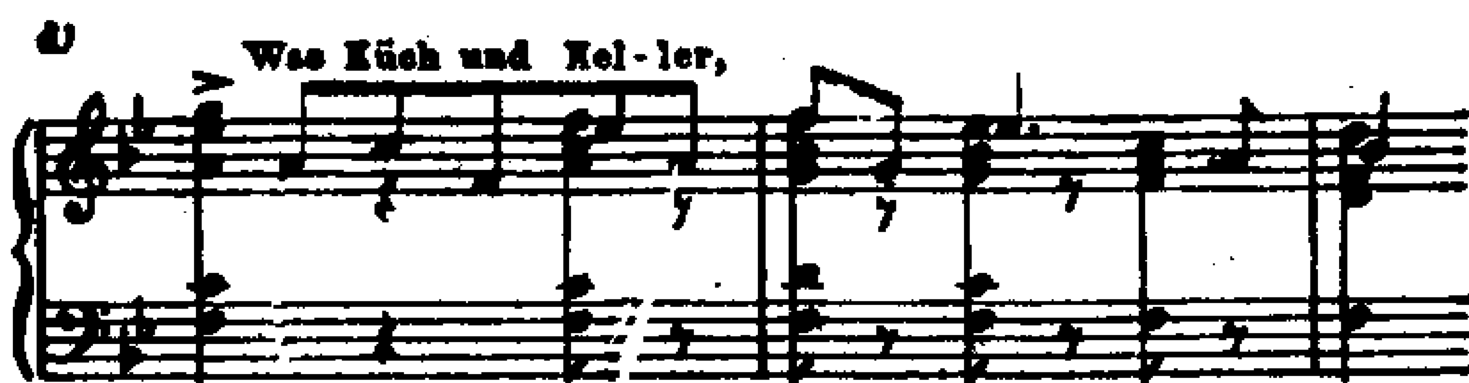


例78

a）瓦格纳：《歌唱大师》第三幕



b）第一幕《玛格达里娜》





例79

德彪西：《培莱亚与梅里桑德》



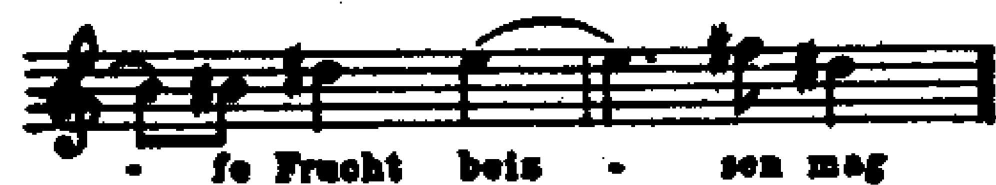
例80

a）理查·斯特劳斯：《莎乐美》



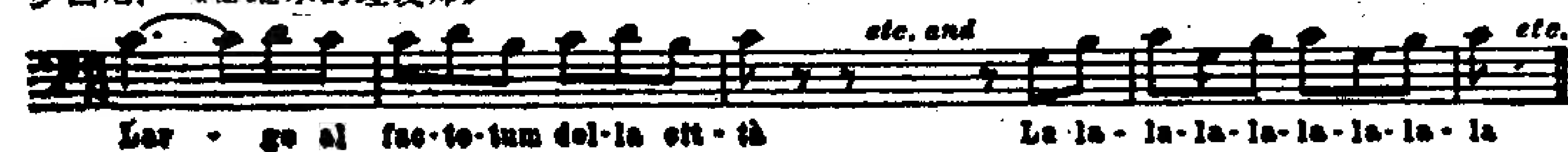
b）《莎乐美》





例81

罗西尼：《塞维尔的理发师》



例82

莫扎特：《魔笛》



例83

贝多芬：《费德里奥》



例84

舒柏特：《焦急》



例85

奥柏：《在魔鬼中间》



例86

a）威尔第：《奥赛罗》

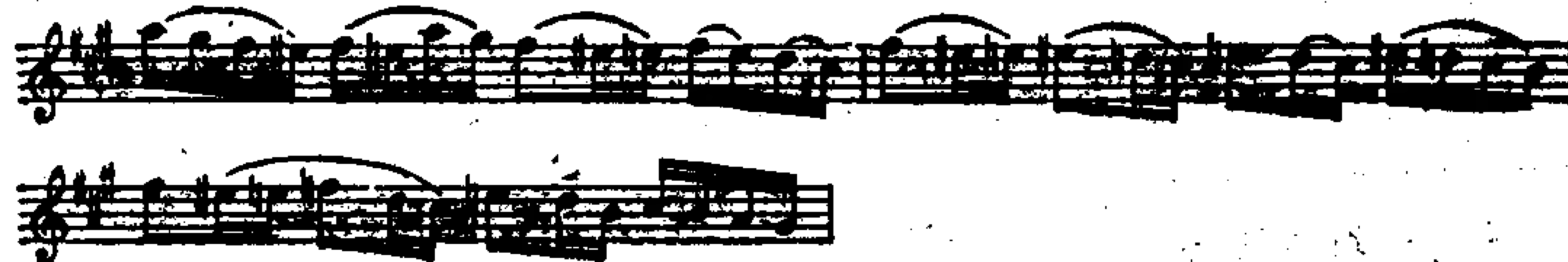


b)



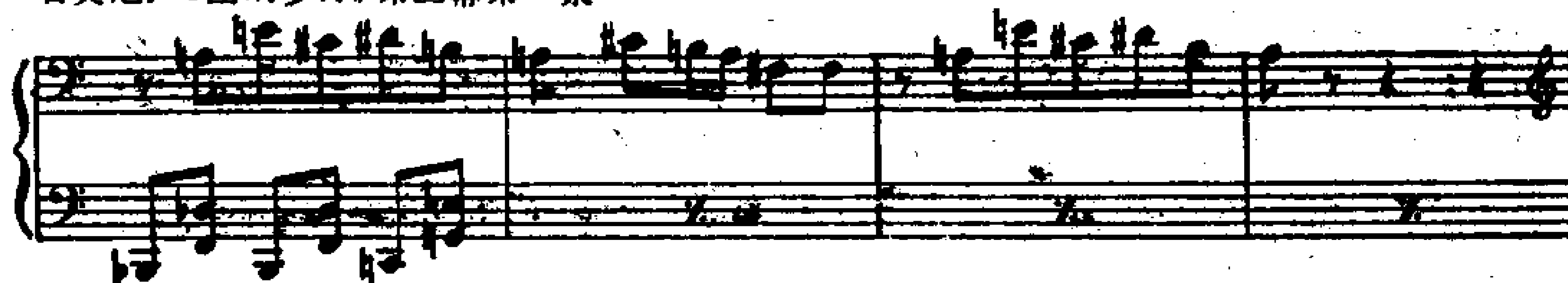
例87

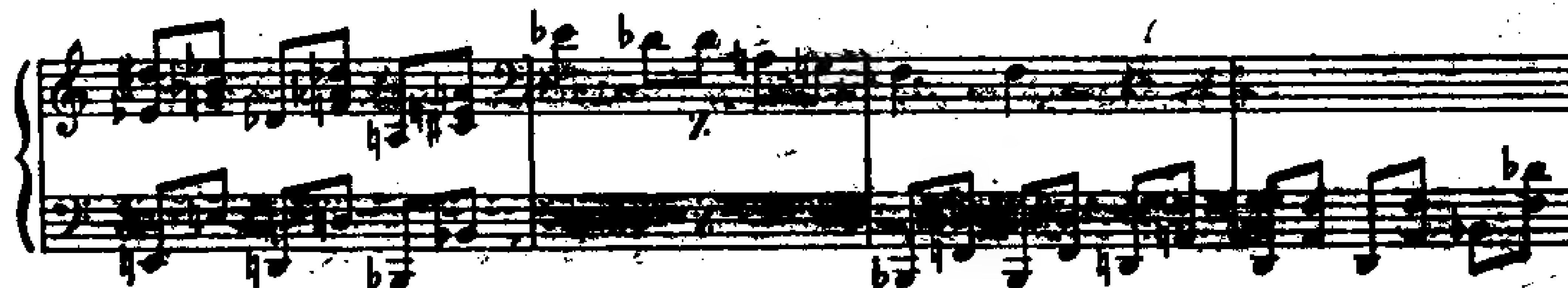
穆索尔斯基：《霍凡奇娜》
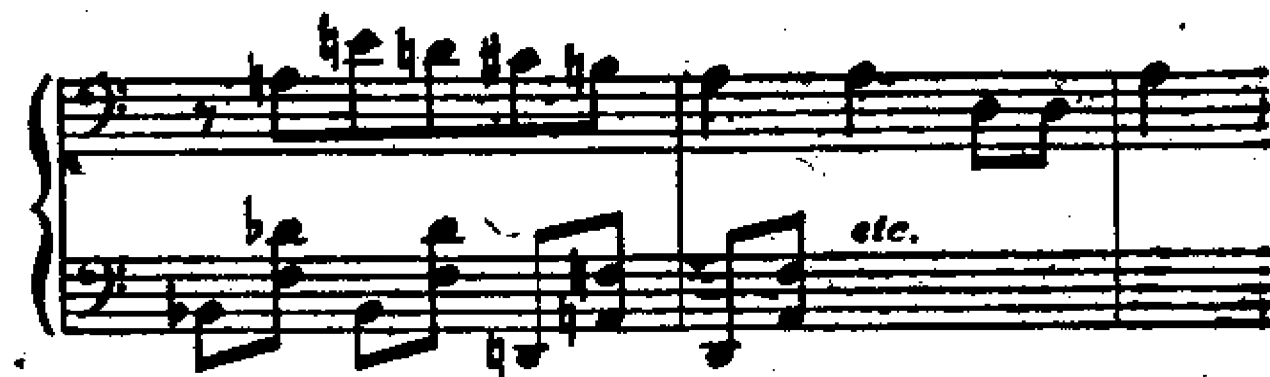


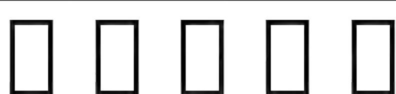
例88

普契尼：《图朗多特》第二幕第一景









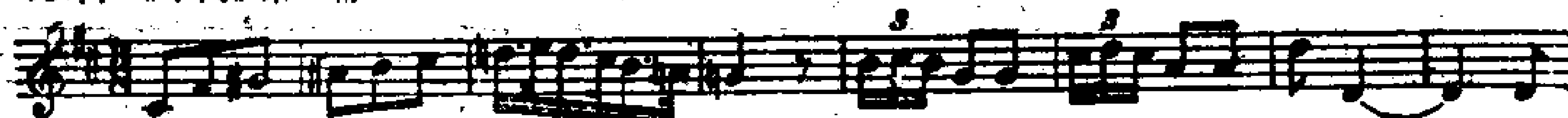
例89

柴科夫斯基：《欧根·奥涅金》



例90

比才：《卡门》第一幕





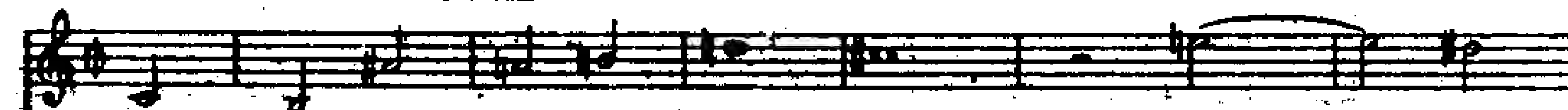
例91
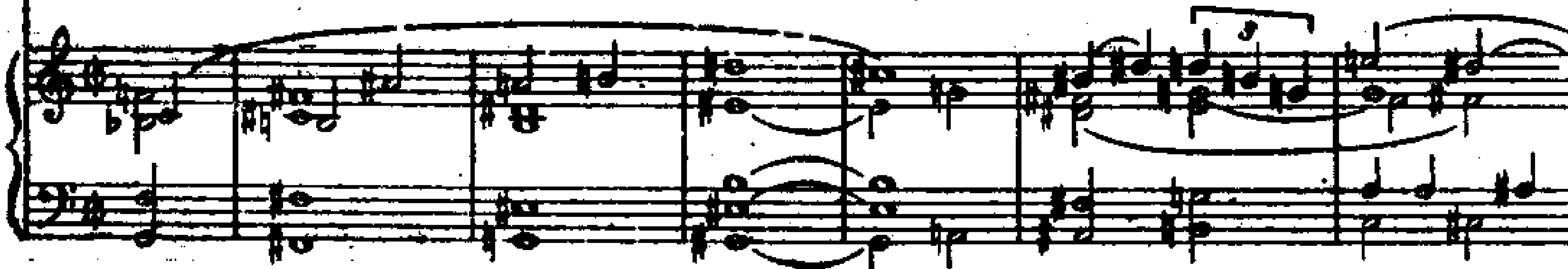
a）勋柏格：作品6/1《梦中生活》

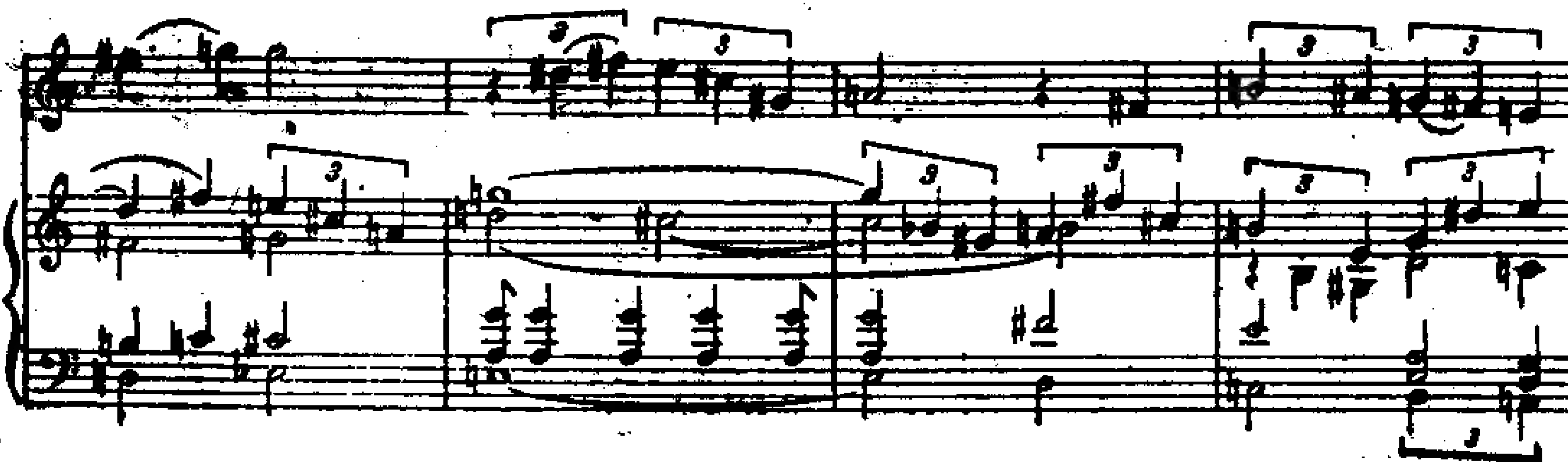


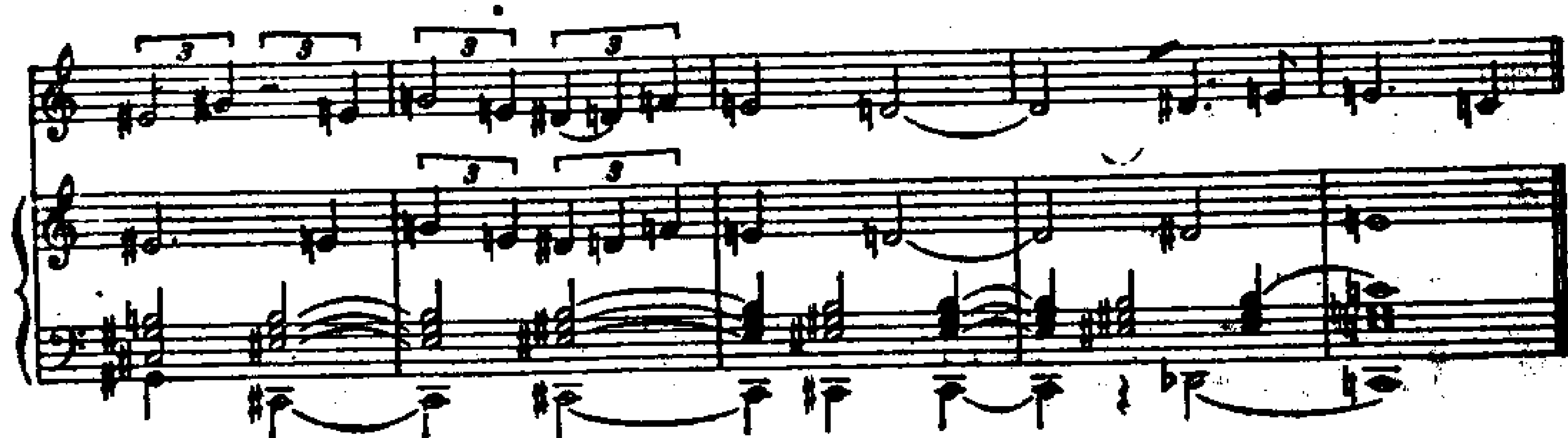


b）勋柏格：作品10，弦乐四重奏No．2－Ⅳ
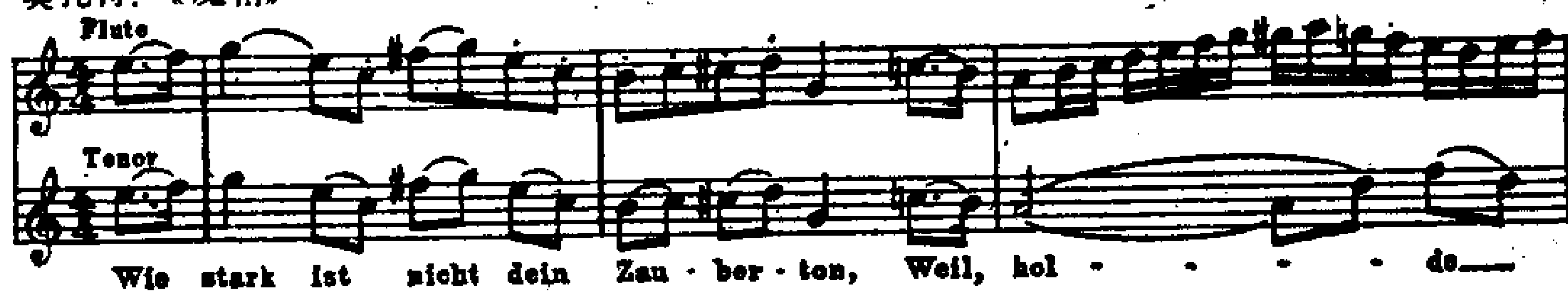








例92
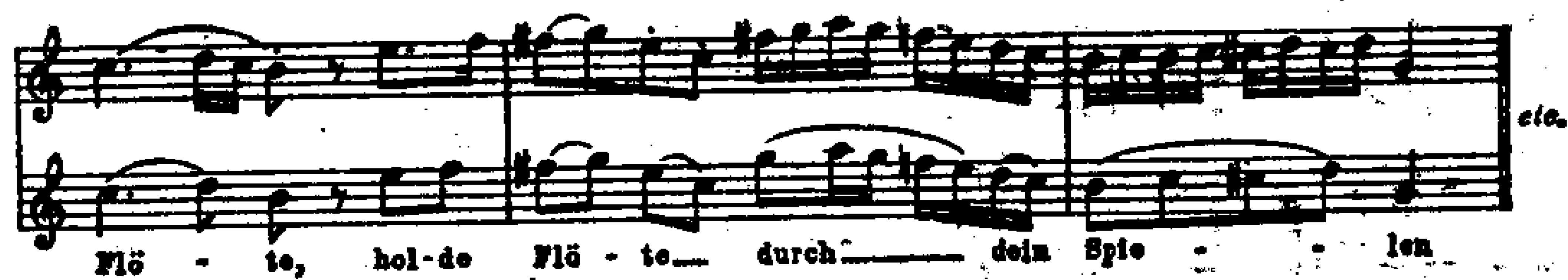
作品2/2—Ⅳ



例93

莫扎特：《魔笛》

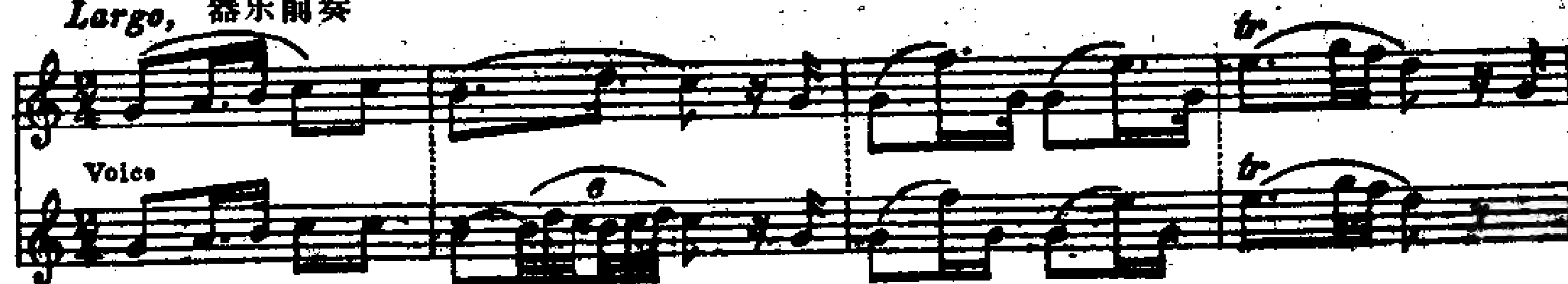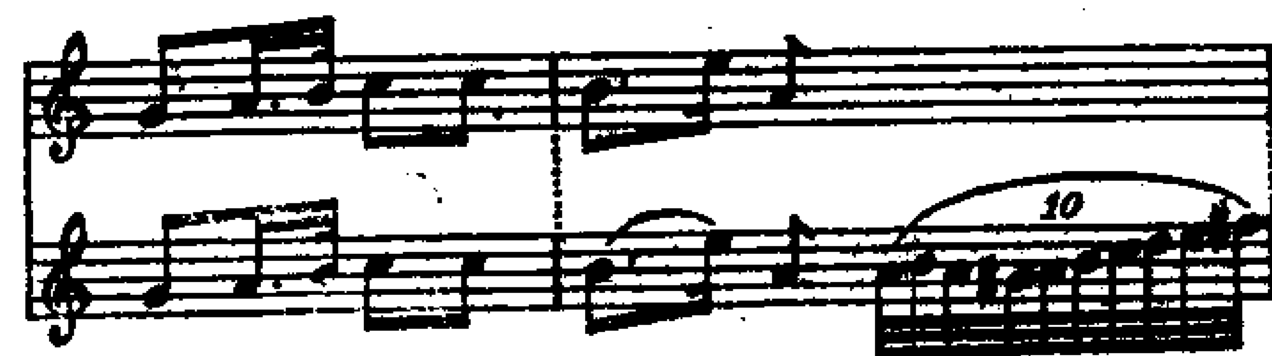




例94

罗西尼：《塞维尔的理发师》第一幕

Largo, 器乐前奏





例95
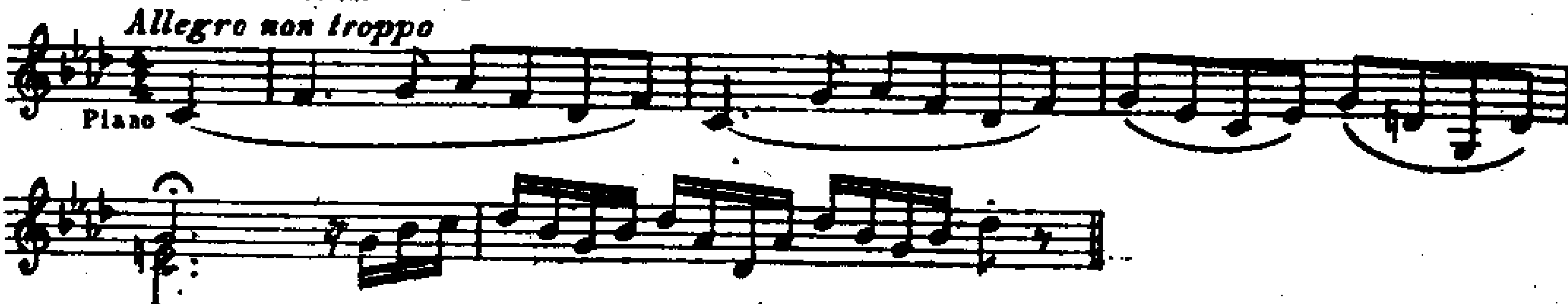
a）勃拉姆斯：三重奏 作品87－I



b）三重奏 作品101－I

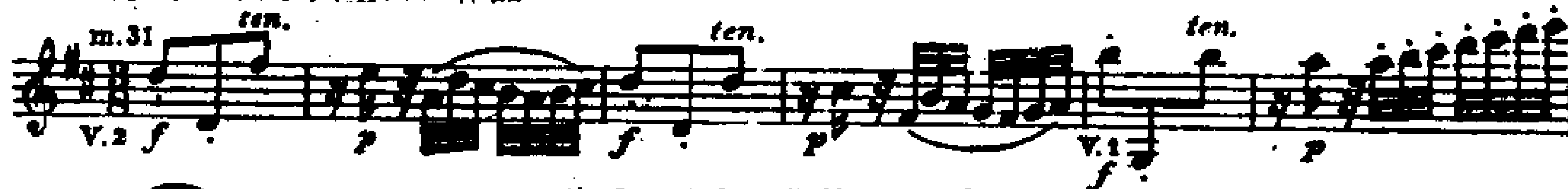


c）钢琴五重奏 作品34－I
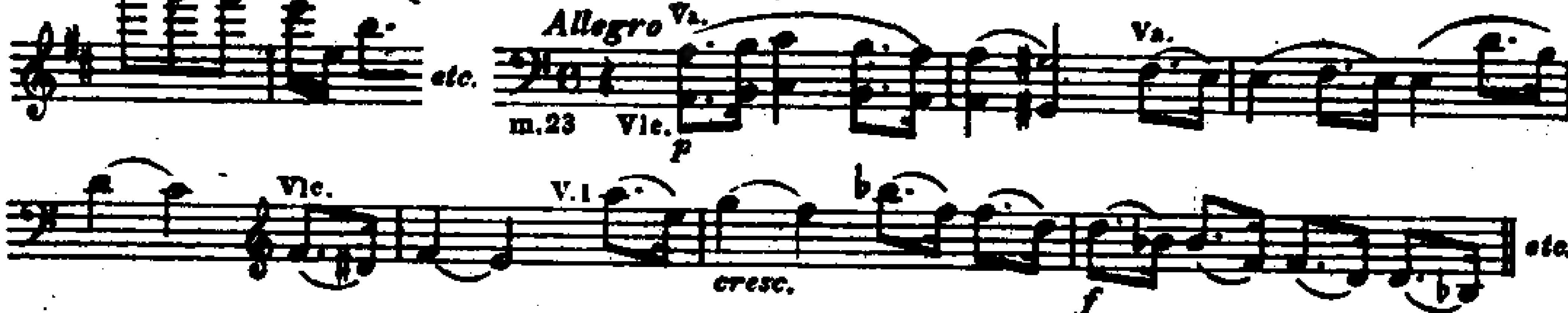


例96
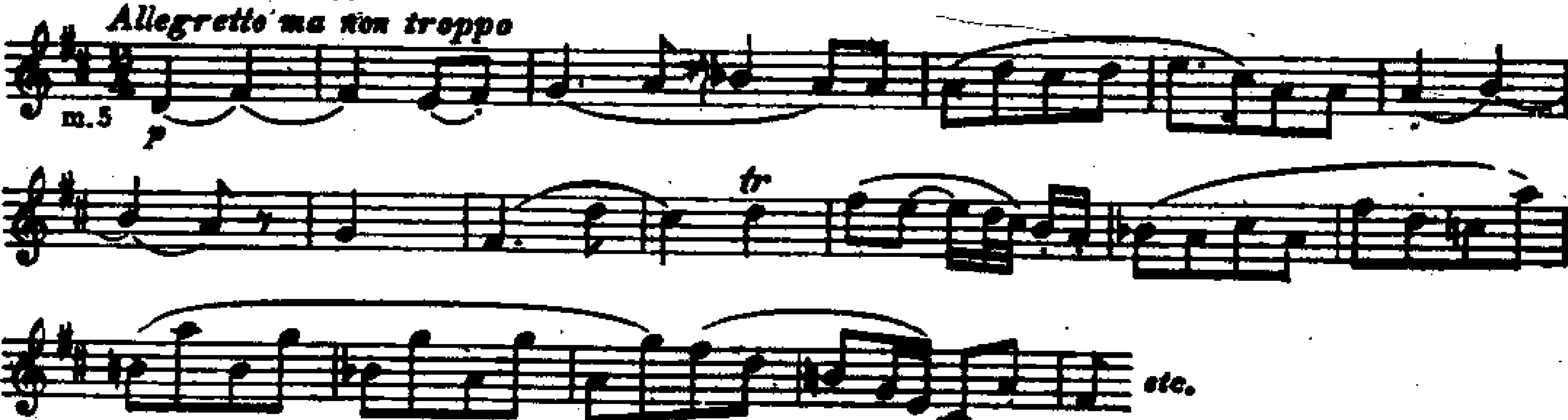
a）贝多芬：弦乐四重奏，作品132－III



b）弦乐四重奏，作品132－I



c）弦乐四重奏，作品95－II



例97
a)



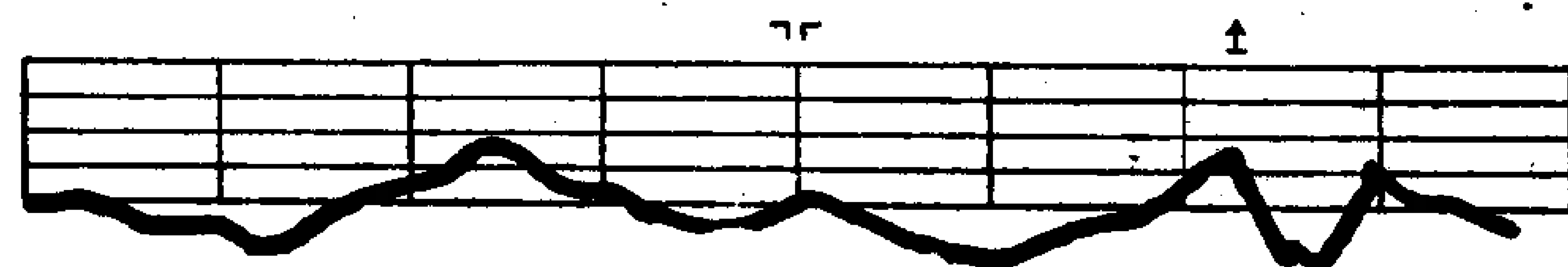
b)



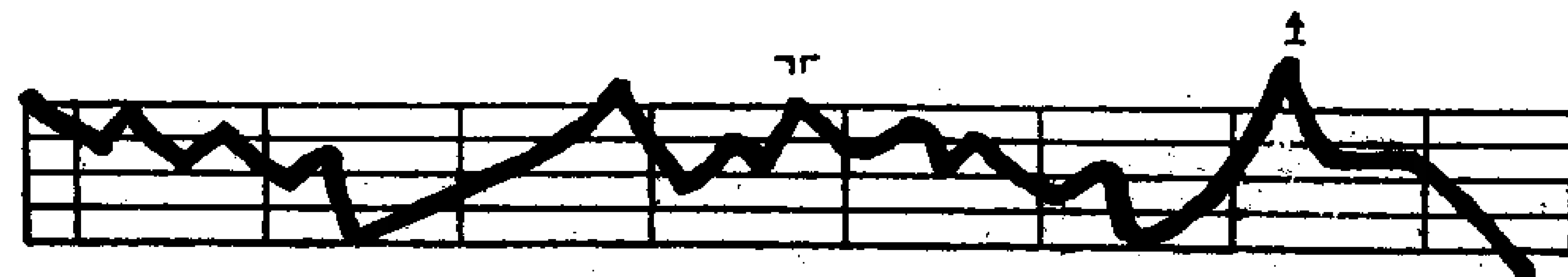
c)



例98
a)



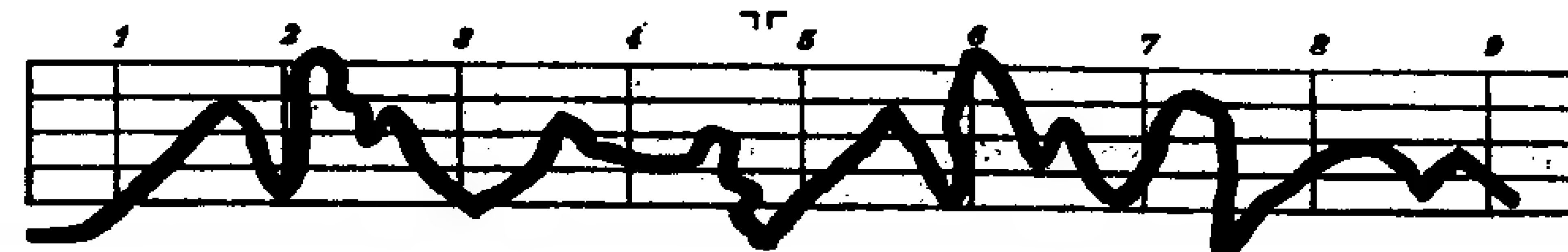
b)



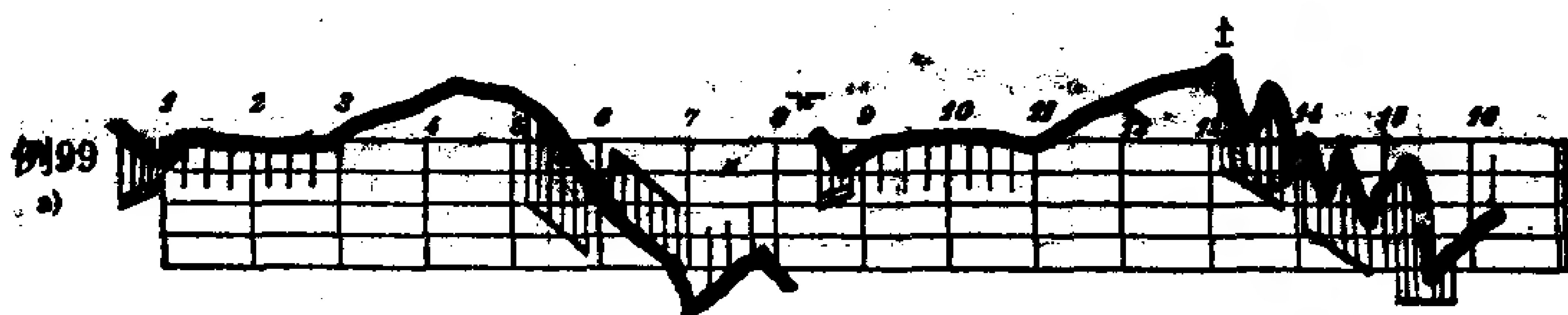
c)
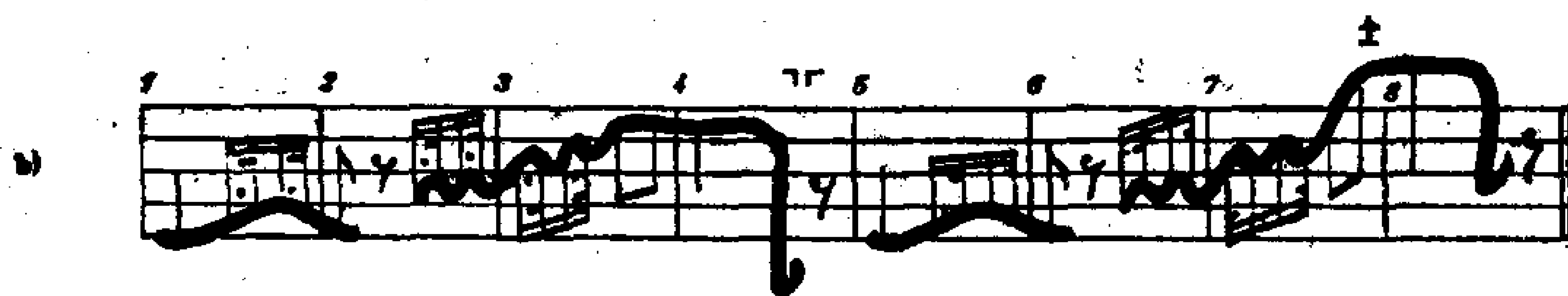


d)



例99
a)



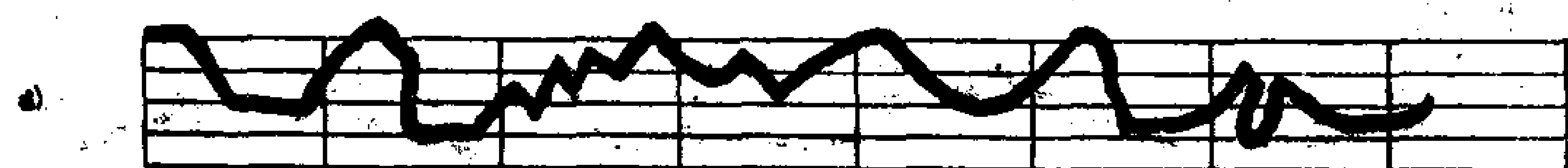
b)



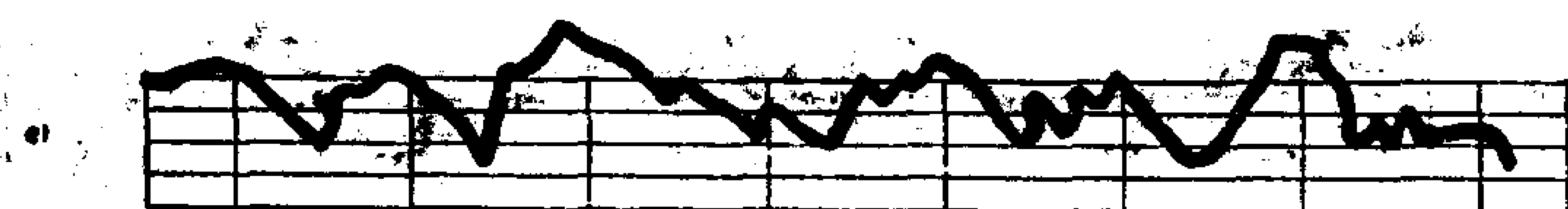
c)



d)



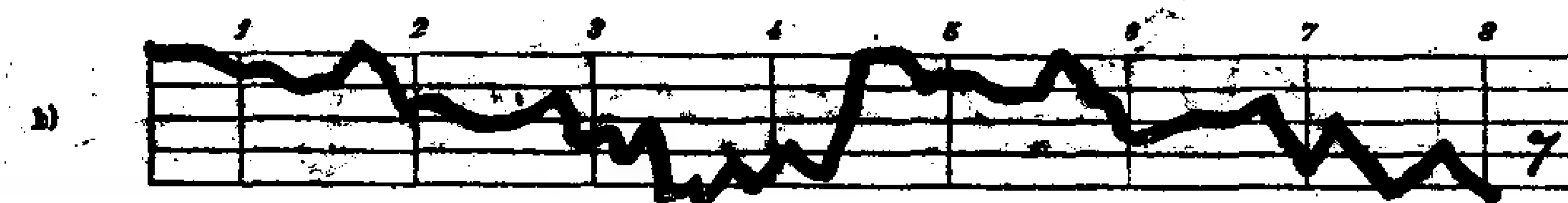
e)

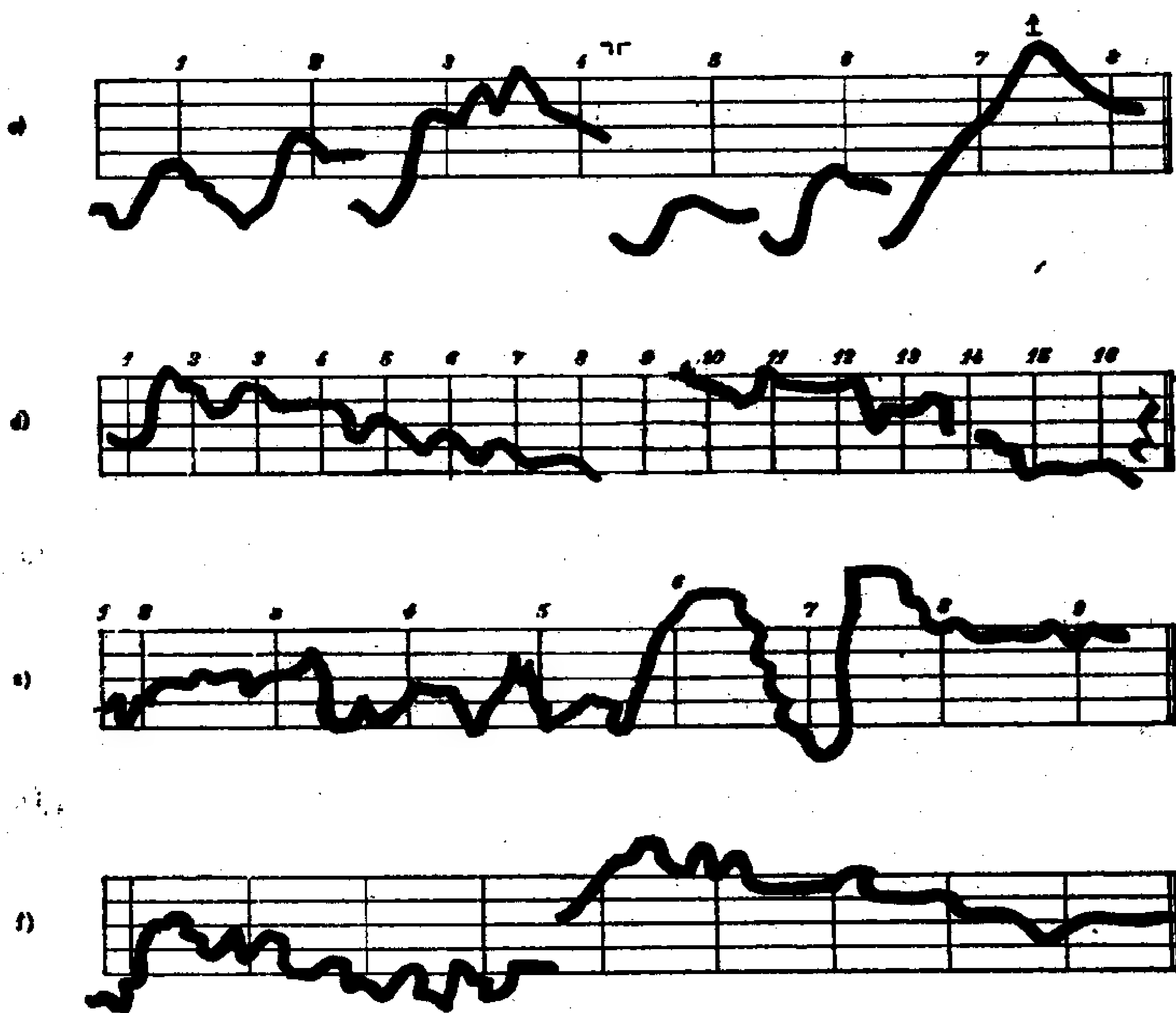


例100
a)



b)





例 97: 巴赫«英国组曲»的轮廓

a) 萨拉班德,组曲 No.1(A)3/4 第 1—8 小节,乐段

b) 加沃特 No.1,组曲 No.3(g 小调)2/2 第 1—8 小节,乐段

c) 萨拉班德,组曲 No.6(d 小调)3/4 第 1—8 小节,乐段

例 98: 海顿«弦乐四重奏»的轮廓

a) 柔板(C)2/4,作品 76/1—Ⅱ,第 1—8 小节,乐段

b) 末乐章(^{b}B)2/2,作品 76/4—Ⅳ,第 1—8 小节,乐段

c) 小快板(D)6/8,作品 76/5—I,第 1—8 小节,乐段

d) 广板(♯F)¢,作品 76/5—II,第 1—9 小节,不规则乐段

例 99: 莫扎特几部作品的轮廓

a) 小步舞曲(D)3/4,弦乐四重奏,K.V.575—III,第 1—16 小节,乐段

b) 行板(A^{b})2/4,摘自交响曲 K.V.543—II,第 1—8 小节,乐段

c) 凯鲁比诺咏叹调,摘自«费加罗的婚礼»Allegro Vivace(E^{b})¢,第 2—15小节

d) Allegretto grazioso(B^{b})¢钢琴奏鸣曲 K.V.333—I,第 1—8 小节,乐段

e) 快板(B^{b})¢,钢琴奏鸣曲 K.V.281—III,第 1—8 小节,乐段

例 100: 贝多芬几部钢琴奏鸣曲的轮廓

a) 柔板(F)3/4,作品 2/1—II,第 1—8 小节,乐段

b) poco allegretto e grazioso(E^{b})2/4,作品 7—IV,第 1—8,小节,乐段

c) 末乐章:最急板(c 小调)¢,作品 10/1—III,第 1—8 小节,乐段

d) 小步舞曲(D)3/4,作品 10/3—III,第 1—16 小节,乐段

e) 柔板(E^{b})9/8,作品 22—II,第 2—9 小节

f) Assai Allegro(f 小调)12/8,作品 57—I,第 36—44 小节

第十二章　关于自我检验

以上有关旋律与主题的讨论主要是美学方面，而不是技术方面的。技术性的建议从反面提比从正面提更容易些。一个人有了旋律感，就可以下笔成章，无需中断去自己进行检验。但即使是名家老手也难免没有失着。出现这种失着时，就得去追究错在哪里，原因何在，正确的是什么。因此，对作曲家来说，不管他有没有才华，自我检验是必要的。

音乐家最好的工具是他的耳朵。因此：

1）谛听①

把和声与旋律分别弹几次或读几次。这样有时可以防止自我欺骗。也许这两个因素中只有一个是蹩脚的，它的缺点被另一个因素的优点所掩盖了。如果和声进行令人满意，初学者可能很容易忽视他的旋律中的缺点。一个好的旋律应该在没有伴奏的情况下做到光滑、流畅而平衡。

2）分析

要意识到基本动机的重要特征，确定得到发展的是它们还是其它不那么典型的特征。有些断片可能空洞无物，没有重要的旋律或节奏进行，甚至没有和声变化。

3）剔除非必要的东西

太多的变奏、太多的润饰与华彩、离题太远的动机变化、过于突然的换声区，都可能导致不平衡。

① 每一位优秀音乐家都应该有“内在的耳朵”，即有听觉形象，用想象来听到音乐。

4）避免单调

一些音或旋律型重复过多而又不能充分利用重复的好处——强调——的话，听上去是很讨厌的。特别要注意旋律的最高音。高潮一般是在结束前到达的，要重复它或超越它时，必须很小心。注意音域不要太窄，要避免在同一个方向进行得太长久。要细致地算准短句的结束。

5）注意低声部线条

以前，低声部被说成是“第二旋律”，这就是说，对它的要求几乎和主旋律一样。它在节奏上应该是平衡的，应该避免不必要的重复所造成的单调，轮廓应该多样化，还应该充分利用转位（特别是七和弦的转位）。半音进行在低声部中可以象在主旋律中一样起到旋律效果。例 44 g)，i)，j)，例 48 a)与例 58 g)中的那种半对位与类似对位的手法能使低声部生动有趣。

如何进行自我检验

例 105① 是一个小三部曲式，有几个可供选用的对比性中段，此例可用以说明上述某些规则的用法。

在例 105 a)中，第二短句结束处(第 4 小节)，进行的连续性中断得似乎太明显了。跨小节线的级进进行更强化了这一中断。增加一个连接性的和弦(小音符)可以保持旋律与节奏的流畅并加强和声的逻辑性。同样的，第 8 小节前半段的二分音符有点虚弱而空洞。小音符使旋律始终保持生意盎然，直到这一短句结束。

在更多的情况下，人们可能指出，第一个八小节中音的重复有点过头，最后半小节中的平行三度亦是如此。当然，这些特征

---

① 例 101—7 见第十三章末尾。

型的目的是以容易辨认的方式来说明动机特性的运用。

在例 105c)中，最后瞬间的回到V的变化音进行塞满了过多的快速和声变化，因此与前面的稀疏的和声显得很不平衡。而且，它与例 105a)第 13 小节不能很好地连结起来。

例 105f) 的积极的运动几乎不能掩饰那相当静止的和声。

例 105g)则相反，它充满了远关系的而且速变的和弦，因此与例 105a)的前后段落不平衡。

6）多写几稿

经常改变变奏的方法。每一种方法试验几次。把好的几稿合并成新的一稿，再加以修改，直到满意为止。

打草稿是求得完善的一种谦虚踏实的做法。一个不太有信心的、不十分坚信自己“正确无误”而且自知在技术上尚未成熟的初学者总是把自己所写的东西都看作试验性的。到后来他就能够完全以他的曲式感为依据来进行作曲。

学生应该经常复习动机变奏的方法。变奏练习不能代替创作，但它却可以起促进作用，犹如运动员的准备动作那样。

7）注意和声；注意根音进行；注意低声部线条。



第二部分　小型曲式

第十三章　小三部曲式(A-B-A[1])

绝大多数的音乐曲式是由三个部分构成的。第三部分有时是第一部分的完全重复(再现)，但在更多情况下多少有些变化。第二部分则形成一个对比。

这一曲式可能源自早期的回旋曲，在这种回旋曲中，在副歌的两次重复之间插入一个间奏。人们听到悦耳的东西之后，总想再听一次，重复就能满足他们的这个愿望，同时还能帮助理解。而对比则有利于避免可能出现的单调。

在很多曲式中可以见到不同类型和不同程度的对比性段落，例如：小三部曲式(以前称为三部歌曲形式)；大三部曲式，包括小步舞曲或诙谐曲；以及奏鸣曲或交响曲等。

对比的先决条件是统一。前后不统一的对比虽然在“描绘性”的音乐中还可以容忍，但是在组织得井然有序的曲式中却是不容许的。因此，互相对比的段落必须运用较为简单的结构中连接动机型的那同样的过程。

小 三 部 曲 式

A—B—A¹ 曲式中的A段可以是一个乐句或一个乐段，它结束在大调的 I 、V 或Ⅲ(iii)或小调的 i、Ⅲ、V 或 v 上。至少开端部分应该清楚地表现出调性，因为下面就要出现对比。

A¹ 段(即再现部)如果是一部独立作品的结尾的话，是结束在主音上的。它很少是一个未经变化的重复。最后一个终止式一般与第一段的终止式不一样，即使两者都进行到同一音级。

对 比 的 中 间 段

对比中段效果最显著的因素是和声。A 段确定主调；B 段以另一个领域(关系较近的领域之一)加以对照。这样就既有对比又有统一。

进一步的统一是通过节拍、通过采用同A段中基本动机型关系不太远的动机型而做到的。

进一步的对比可以通过采用基本动机的新的变奏或变动前面的动机型的次序来做到。

名曲选例：贝多芬的钢琴奏鸣曲

贝多芬作品 2/1 柔板乐章的开始部分(第 1—16 小节)是一个可以从中提取练习形式的结构。它的A段是一个八小节的乐段，在第四小节的V上有一句逗。A¹ 段浓缩为四小节(第 13—16 小节)。B 段是一个最简单的效果良好的对比的范例。它包含四小节，由一个两小节的短句及其有变化的重复构成。这种由两个单元组成而且其中第二单元是第一单元的多少有点不同的重复的结构具有明显而自然的逻辑性。B 段中V与 I 的互换是开

始处Ⅰ与Ⅴ的互换的一个合理的对比。Ⅴ上的持续音同A段中运动着的低声部对比之下显得是静止的；它暗示属领域同主领域的对置。还有一些起连结作用的因素，就是上拍上的附点节奏、延留音的经常运用和不断增加的十六分音符。

作品2/2—Ⅳ（第1—16小节）是另一个练习形式的例子。对比的中间段又是在持续音上的。那个两小节单元的重复略微加了一点变化。

在作品2/2—Ⅱ(第1—19小节)中，B段(第9—12小节)的两小节单元只是略为被左手中的模仿所掩盖。否则的话，此例与其它例子的区别只在其再现部的长度。

在以上所有三例以及以下的许多例子中，B段都结束在Ⅴ上(作为一个上拍和弦)，一个短小的音型把它和再现部连接起来。

在作品7—Ⅱ中，B段与A^1段比在练习形式中长。对比的中间段长六小节(第9—14小节)。这一延长是因为开始的短句(第9—10小节)得到二次重复而造成的。这三次出现如略去一次，中间段的长度就裁减为练习形式的四小节。说来奇怪，这三次出现省略任何一次都行。

在作品2/2—Ⅳ的回旋曲中，又有一个三部曲式，其中各段在长度上也不同于练习形式。A段为十小节(从第57小节的重复记号到66小节)；中间段为八小节（第67—74小节)。除终止式外，B段由一系列每两小节为一单元的模仿组成，按四度循环进行。

作品7—Ⅳ的回旋曲以属和弦开始；B段(第9小节)可以相应地以主和弦开始。A段的轮廓基本上是一个下行的音阶线条，它在后续部分中引起上行的音阶线条。

作品14/2—Ⅱ中对比的中间段又是在一个两小节的单元后面接一个变化重复而组成的。同A段的关系在于分句法，而

对比则因连奏风格而得到强调。

在作品 26—I 中每一段都是通常长度的一倍，中间段甚至延伸得更长。它包含一个以模进手法重复的两小节单元（第 17—18 小节）和后接的终止式。假进行（第 24 小节）产生了延长。

作品 27/1—Ⅲ。在这首“宛似幻想曲的奏鸣曲”的柔板乐章中，“con espressione”（“带表情的”）一段甚至在结构上也是合情合理的。人们可能要对第 13—16 小节中的切分音的连贯性提出疑问。第 9 小节中的切分音显然是第 6 与第 7 小节中的切分音的发展。但是第 13—16 小节中的切分音却表现出特殊的钢琴风格，它是比较常见的那种把和声而不是把旋律加以切分的形式的变体。这一旋律性的迸发并不单纯是繁缛花饰的结果。一位伟大作曲家的想象力是不会在他快要写到终止式的时候濒于枯竭的。相反，它往往正是在二、三流作曲家认为可以告一段落而松一口气的地方开始奔放驰骋起来。例 101 说明曲式上没有延长的需要；把第 12 小节略加变动，第 13—16 小节就可以完全删掉。

作品 28—Ⅱ。对比的中间段包含八小节，它们滞留在属调上。这是一个 V 持续音，在这个持续音的上方，V 的每次重新出现都由Ⅱ引入。这个段落因为第 12 小节的逐渐浓缩的重复以及一个不带伴奏的连接句而得到延长。

作品 31/1—Ⅲ。中间段（第 9—16 小节）包括一个四小节的断片（第 9—12 小节）和它的精确的重复。这里的对比段从主持续音开始，结束也在主音上。这个不太平常的做法是因为 A 段（第 1—8 小节）与再现段（第 17—24 小节）都是建立在属持续音上而引起的。这样，主和声就提供了足够的对比。这两段之间通常的 I—V 关系被颠倒了。

名曲选例：海顿、莫扎特、舒柏特[1]

海顿，钢琴奏鸣曲作品 35，例 102 a)。九小节的中间段(第 9—17 小节)的结构是 2+4+2+1，因而颇为有趣。开始的二小节短句(第 9—10 小节)得到重复(第 11 小节)、模进(第 12 小节)和变化(第 13 小节)，最后以因素“b”结束(第 14 小节)。互相重迭的处理产生了一个“链环式结构”的四小节单元。它的最后两小节的重复(第 15—16 小节)强调了它的结尾。第 17 小节是一个附加的连接句。

例 102 b)。中间段以一个比属和弦更为强烈的对比即降中音(III^{b})和弦开始(第 11 小节)。按照“多重意义”的原则，它在第 12 小节中被重新解释为同主音小调的Ⅲ级，这Ⅲ级接着又在第 14 小节中进行到同主音大调和小调共同的属和弦。A 段与 A^1 段因增加第 8—9 小节和第 22—23 小节而得到延伸，这是它与练习形式的又一不同点。

例 102 c)，开端乐段(第 1—12 小节)的前句通过动机型“b”的重复而长达六小节；另一种分析方式“c”则说明重迭的、链环式的结构。再现部(第 17—22 小节)裁减到六小节。它主要采用动机型“b”，并通过重新组织以及省略动机型“a”(它是中间段的唯一素材)而避免了单调[2]。

例 102 d)经过丰富装饰而得到的动机派生物乍一看来似乎是随意加上去的，经分析后可以追溯到几个基本动机型。

例 102e)。A段第 8 小节中的假终止要求一个进行到属和弦的附加终止式，这就把这一段延伸为十小节。再现部(其中的第 23—24 小节是一个自由的重新结构)由于第 22 小节中的发展

---

① 我们所以选这些例子，大多是因为其中三个段落与练习形式的布局不同，从而证明即使是如此简单的基本结构中也可能有极大的变化。

② 这个例子也可分析为巴洛克式二部结构，其中的和声在前半部分中从I进行到V，在后半部分中从V进行到I。动机型的分布在两个段落中是相仿的。

式重复而成为九小节。对比的中间段(第11—17小节)滞留在同主音小调的属和弦上，部分地作为持续音。单纯的和声互换(Ⅰ—Ⅴ; Ⅲ—Ⅴ)反复进行到属和弦。在第13—17小节中，估计人们思想中仍旧保留着那个持续音，因而将低声部省略了——也许是因为上方三个声部已足够明确地表现了和声。插入第13小节和增加第16、17小节的结果使它延伸为七小节。

例103取自莫扎特，它具有一个供变奏用的主题所必要的简练和给人以深刻印象的特点。它证明，通过诸如移换到其它和弦、改变音程、把短句延伸为两小节等等简单手法也能产生足够的变化。在中间段中运用模仿手法来进行“加工”使它与其它部分的主调音乐风格形成绝妙的对比。

例104取自舒柏特。对比的中间段是值得注意的，因为它在第11小节中转入下中音领域(vi)并结束在它的Ⅴ上(主领域的Ⅲ)。这又转而影响了再现部开端处(第13小节)的古怪的和声(见例104b)、c)中的解释)。

谱例说明

例105说明，单从一个A段就可以有十种不同的延续方式。虽然这些B段是从不同的音级开始的(Ⅴ、i、v、ii、iii、Ⅲ、Ⅳ、iv、vi)，它们全都能(只有一个例外)与原始的A段连接起来，结束在Ⅰ上。这里的基本短句是例21 d)的一个派生句。

注意这里的各种钢琴风格以及伴奏动机的处理(用m、n、o、p标明)。A段中出现的基本动机的特征型(以a、b、c、d标明)在后面还得到应用，并作为合乎逻辑的连接句而与伴奏动机的特征型结合在一起。

所有这些B段结尾处的上拍和弦都是Ⅴ，它有时延迟到最后一个八分音符或十六分音符上出现。

在1、3、7、8与9等中间段中，小主和弦与小下属和弦同接着在再现部中的大调的回复形成强烈的对比。

和声程序在这些例子中得到充分的分析。学生应该以同样的方式充分挖掘每一音级的潜力以扩展他的和声知识，而不要怕在这么小的曲式中装上太多的东西。通过这样做，他就可以扩展他的和声资源和技能以适应更大、更复杂的曲式的需要。

上 拍 和 弦

B段结束在把音乐引入再现部的和弦上。在古典音乐中，这是属和弦，因为它从确定调性的意义上来重新采用主调。在这种情况下它的效果相当于一个上拍对于在后面得到强调的下拍的作用。由于这一功能，这类和弦将称之为“上拍和弦”，不管它们的节奏位置如何。

其它的和弦及其变形也能起连接句的作用。例106是ii与iii(及其派生和弦)用作进行到I的上拍和弦的例子。在例107 a)、b)、c)中，再现部不是从I开始的。在这种情况下上拍和弦应该相应地加以选择。在例107 b)中上拍和弦是♭III，它引入了在V上开始的再现部。在107 a)中再现部开始于王，由♭VI引入。当然，如果再现部的最初两个和弦颠倒一下的话，♭VI可以同样自然地引入I(例107 c))。

再 现 部(A¹)

再现部可以是一段不加变化的重复。但在较多情况下它是有变化的，变化或大或小或使之改观。为了确定一个明确的结束，变化可能是必要的，特别是当A段不是结束在I上而是结束在另一音级上的时候，缩短(通过删节、裁减或浓缩)可能有助

于避免单调。延长(通过插嵌内容、有穿插的重复、延伸或增添)可以造成强调的效果。

为了适应这类变化,旋律与和声可能都需要有所变动。

变奏的原则可应用于A段的所有因素,但要适度,以免使人看不出这是一段重复。因此,除结构发生实质性变化的地方以外,旋律的轮廓不应全部变掉。装饰性的变奏——用经过音、周围加花音和音的重复等等来拆散长音符——不一定使轮廓起实质性变化。过多的节奏变化或重音移动很可能使人难以辨认其原来面目。

和声的变化主要包括一些插嵌或替换。伴奏的变化可以通过华彩音型的变化来做到,虽然华彩音型的变化不应象在旋律中那样关系疏远。进一步的变奏可以用对位的或半对位的手法来产生:模仿、增加对旋律或是把次要声部加以旋律性的加工。

一个经过改变的终止式可能要求作相当大的重新陈述,甚至是完全重新结构。

在小型曲式中,改动应该很谨慎,要与前面的段落保持平衡。

名曲选例

贝多芬作品2/1—II。原始的三部曲式的再现部裁减为四小节。只有第1小节(在第13小节)保留下来,在高八度上。第14小节立刻转到IV,为终止作准备。第15小节因上拍节奏而与第1小节相关(上拍节奏在接近第13小节时被省略了),它是一个具有下行轮廓的华彩音型,与第3、第7小节很相象。

作品2/2—II。七小节的再现部(第13—19小节)中既有裁减(省略第3—5小节)又有延伸(以模进方式增加第15—16小节)。第17小节是第6小节的一个上行的重新陈述;通过这一陈述,第7—8小节在第18—19小节中在高八度上得到重复而

形成高潮。这些模进以及这一重新结构的上行轮廓使高声部得到了强调，在这以前高声部略微被与之竞争的低声部遮盖掉了。

作品 2/2—IV。第一个三部曲式(第 1—16 小节)的再现部因旋律与和声的浓缩而裁减为四小节（第 13—16 小节）。在第二个三部曲式（第 57—79 小节）中，再现部裁减为五小节（第 75—79 小节)，旋律上略有变化。

作品 7—II。再现部延伸为十小节(第 15—24 小节)。这是通过模进和其它重复、浓缩以及第 20 小节中的假终止式而做到的；这个假终止另外要求一个更为丰富的终止。

作品 7—IV。再现部（第 13—16 小节）只重复了乐段的后半部分，通过增加八度来稍稍改变它的钢琴风格。

作品 14/2—II。再现部裁减为 4 小节（第 13—16 小节），后面增加一个小尾声式的片段，其形式是经过丰富的终止。

作品 26—I。再现部(第 27—34 小节)只重复那十六小节乐段的后半部分(第 9—16 小节)。

作品 27/1，柔板乐章。再现部(第 17—24 小节）重复整个A段，只是其钢琴风格作了一些小小的加工，终止式也有所变化以进行到主和弦。

作品 28—II。再现部(第 17—22 小节)省略第 3—5 小节，并把第 6—8 小节浓缩为二小节(第 21—22 小节)，终止式则改为进行到主和弦。这一裁减因为嵌入了第 18 小节的两次“半模进式”的重复而得到平衡。

作品 31/1—III。这里的再现部(第 17—24 小节)值得注意，因为主旋律移到了次中音部，而右手则增加了一个象旋律一样加工的伴奏①。

---

① 这样的声部常常被误称为“对位”。真正的对位是建立在可转位的结合上的；但在主调音乐中我们更多看到的是提供对旋律的半对位式技巧、模仿音型的重复等等，它们把主要声部的伴奏作了改动。贝多芬的«弦乐四重奏»作品 18/6 的柔板乐章是一个非常说明问题的例子。

例 102b)。再现部(第 15—24 小节)省略了A段的前面 4 小节。这一裁减又是通过把这一乐段后半部分的内容延伸为十小节而得到平衡的。延伸的手法是重复第十七小节，并在后面加上一个戏剧性的休止，这样就增加了两小节。在这一中断之后就是终止式的几小节，它由前面那个音型的一些派生结构引入。最后三小节只是把第 8—10 小节移到主调。

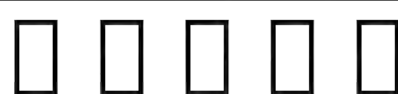
例 102 c)。关于再现部的讨论见 141 页。

例 102 d)。在再现部的第 13—17 小节中，只有装饰音是有变化的。第 18—20 小节的终止式以一个到 I 的全终止取代了到 V 的半终止，当然就要求更多的变化。

例 10 e)。关于再现部的讨论见 141 页。

例 104。再现部的开端部分(第 13 小节)出人意料地采用了下中音领域的增 6/5 和弦(在Ⅱ上)。它在这里处理得仿佛是Ⅳ上的属七和弦，解决到从 V 衍生出来的减七和弦。考虑到前面那个到 vi 的属和弦的终止式，它也许应该象在例 104b)与 c)中那样来理解。

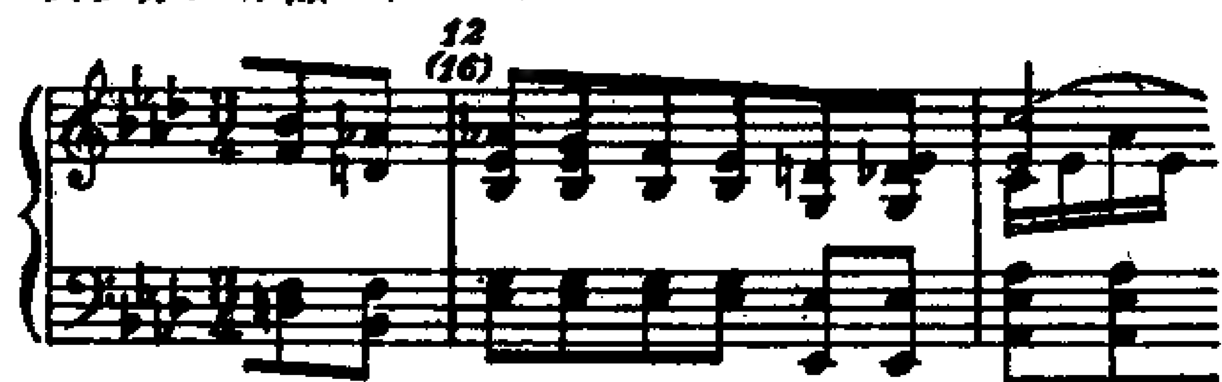
在第 143 页我们已经提到过，再现部可以不在原来的音级上开始，例 107 a)、b)、c)都是这样的例子，其中的再现部分别从Ⅱ、V 与 I 6/4 开始。这种情况在小三部曲式中是比较少见的。



小三部曲式

例101

贝多芬：作品27/1－Ⅲ



例102

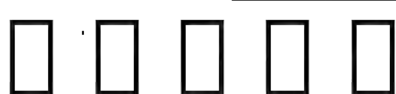
a）海顿：钢琴奏鸣曲　No．35－Ⅲ

Allegro

a　b　a　链环

a　b　结尾的重复

增添



b）钢琴奏鸣曲，No．40－II

Presto

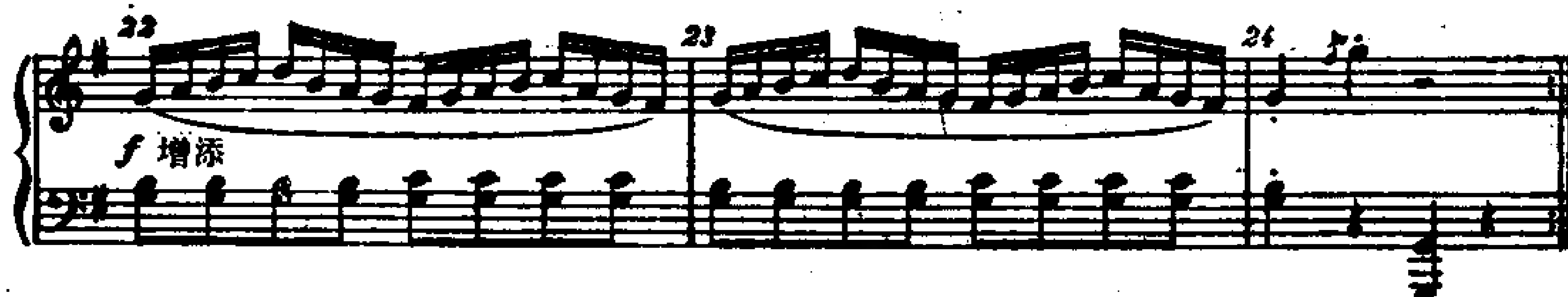
增添

♭III ♭VII

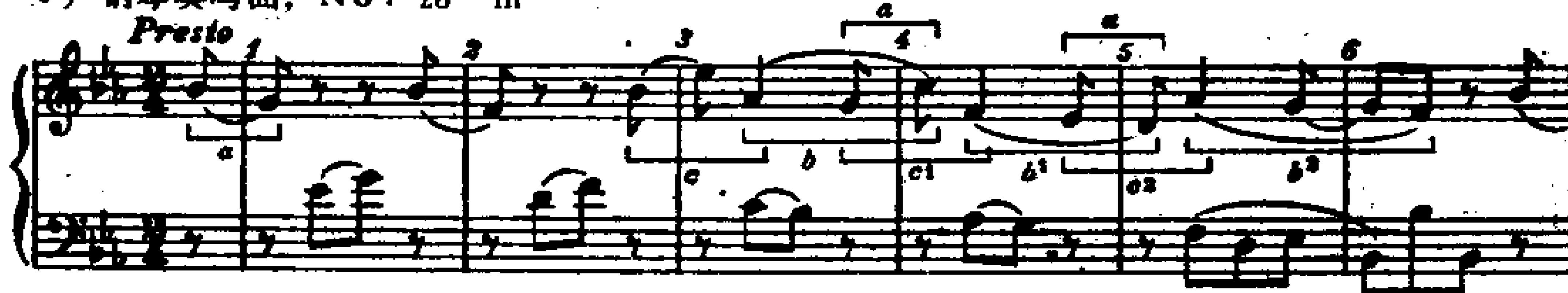
主小调

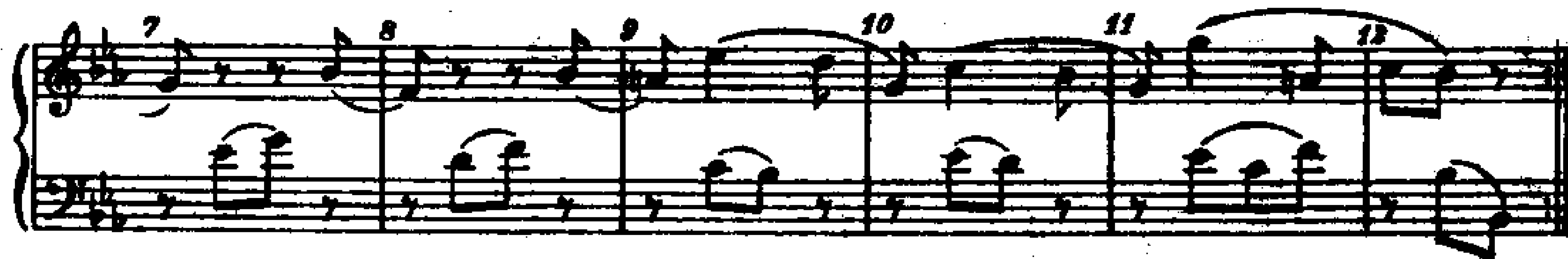
♭III V i ♯ii
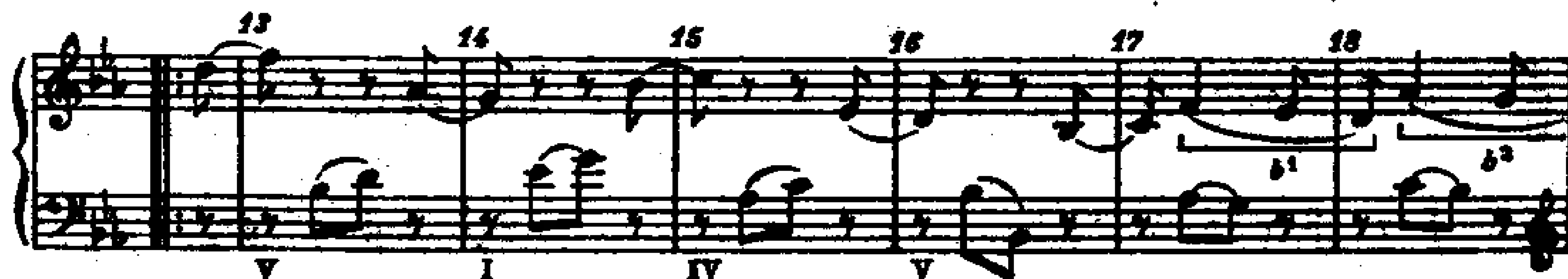
V
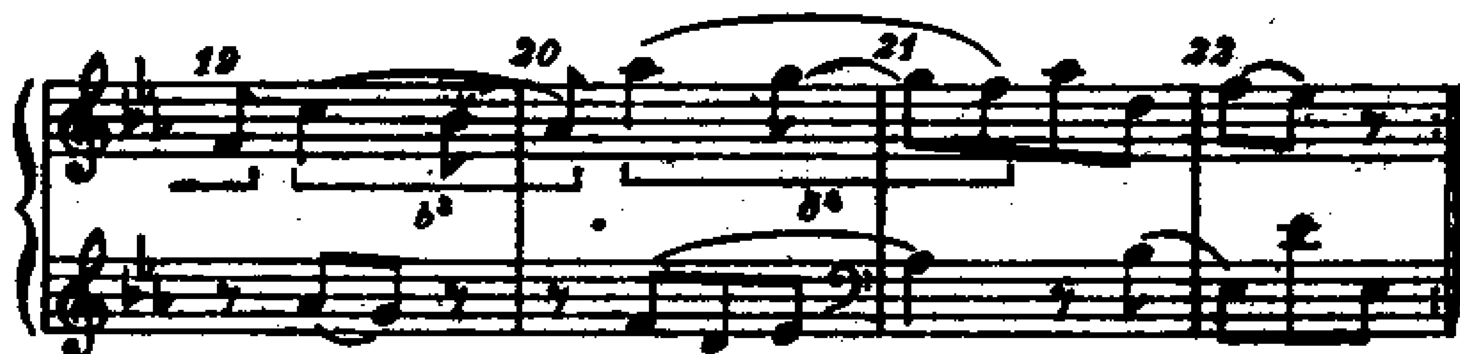


c）钢琴奏鸣曲，No．28－III
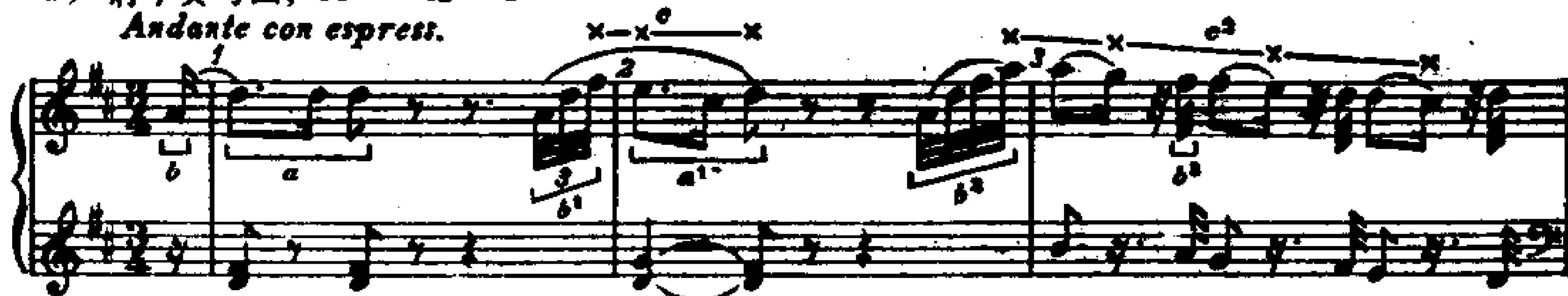


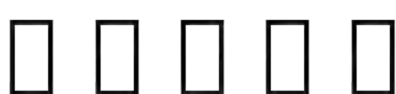


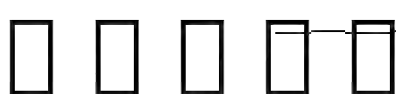




d）钢琴奏鸣曲，No．42－I

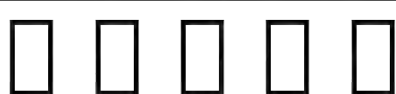






e）钢琴奏鸣曲，Nō．48－I

Andante con espress.



例103

莫扎特：小提琴与钢琴奏鸣曲，K．V．377－II

Andante

例104

a）舒柏特：弦乐四重奏，作品29－II

Andante

pp

cresc.

f

增$\frac{6}{5}$

b)

c)

Roots

例105

a 段

a）

1 b 段

a′段

iv bIII II V

III —— vi I —— IV

模进

b)

第1－8小节
取自例105 a

i（小调）

V

c)

a 经过变化

第1－8小节
取自例105 a

v（小调）

i（小调）

V

d）

第1－6小节取例105a

例105a 的13小节接在后面

e）

第1－8小节取例105a

f）

第1－8小节取例105a

g）

第1－8小节取例105a

h) 8 d-c p 9 10 11 12

第1—8小节取例105a

IV d-c

i) 9 a 链环 9 10 11 12

第1—8小节取例105a

b

iv(小调)

j) 10 p 9 d p 10 d 11 d 12

第1—8小节取例105a

p

vi e p p

例106

a) b) c) d)

ii$^6_5$ I ii$^6_5$ I$_6$ ii$_7$ I$_6$ ii$^6_5$ I$^6_4$

e) f) g)

II 增$^6_5$) I ii III I I III I

例107

a）舒柏特：圆舞曲，作品9　No.32

再现

主小调 III　♭VI　II^4_3　I^6_4　V_7　I

b）作品9，No.33

再现

主小调 VII　III　V　I

c）取自例107a

再现

I^6_4　II^6_5　V_7

□□□□□

第十四章　非偶数、不规则、不对称的结构

以上所选的名曲中有不少例子说明，一个乐句或乐段中所包含的小节数可以不是偶数。因而它们的结构也就可能是不对称或不规则的。造成非偶数小节数的原因可能在于基本单元(动机或短句)的长度和数量，也可能是因为不同长度的单元结合在一起之故。

有一些不对称的乐段分成不等的两部分，例如4+6(例45 a)、例47 a)、例59 b)、c)、h))。也有一些对称的乐段，其中的小的断片不能被4除尽，例如3+3(例51 e))；5+5(例44 a)；例114)；或6+6(例102 c))。例46 e)(5+7)是一个由非偶数的断片合成的不对称乐段，但它象其前的所有选例一样，所包含的小节数仍是偶数。

即使总的小节数是偶数，组成部分长短不一的乐句比乐段更为多见。例57是4+5；例61 c)也是4(2+2)+5(1+1+1+2)。例61 a)是5+4。例59 i)由五个单元组成，总小节数为7(1+2+1+1+2)。

在很多情况下，结构由于下述原因而变得复杂起来：有的是由于加了内部的重复，不论是模进式还是有变化的(例57、例59 d)、h)、例60h)、例61 c))；有的是因为篇幅延伸，象例44 l)与例47 a)中那样，一般只占两小节的终止式延伸为三小节；还有的由于在终止式后增加内容(例59 c)，例60 a))。在例59 a)中，从旋律结构的观点看来，可能有一个结束在第8小节的终止式，或是在第9小节的终止和弦之后，在第10或11小节有一个结

尾。但所有这些较早的机会都被巧妙地回避掉了，从而使这一乐句延伸为十三小节。例 60 f)是由不同长度的组成要素的内部重复构成的：3(2+1)+3(2+1)+ 4(2+2)+2+2。

勃拉姆斯的一个不寻常的例子，例 51 e)，是一个六小节的乐段。前句和后句(长三小节)各包含一个 3/4 和二个 2/4 小节。但是它却是对称而规则的。

有一些形式完全是由非偶数小节的短句组成的。例如勃拉姆斯 g 小调钢琴四重奏最后乐章的开始主题是 A-B-A^1 曲式，它包含十个三小节的短句，这样由六个四分音符组成的短句作为一个 3/2 的小节来理解，更显得自然(例 108 b))。这一解释同样适用于选自贝多芬《竖琴四重奏》作品 74（假设为 6/8 拍子）的例 108 a) 与选自他的《第九交响曲》诙谐曲乐章的例 109 (“三拍子的节奏”)。这里的“三拍子的节奏”不是连接两个单元(2+1 或 1+2)，而是把“四拍子节奏”的四个小节裁减为三个(例 110)。
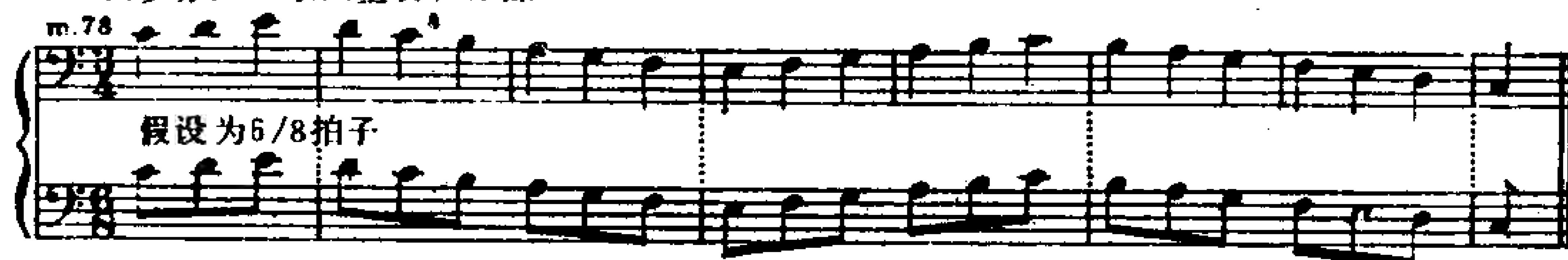
在十九世纪后半叶，不规则的结构用得更多了。勃拉姆斯和马勒在民间音乐影响下常常感到需要不按照小节线而自由组织节奏(例 111 a), b))。在某些情况下，为了使短句结构与小节线之间能有某种程度的一致，甚至采用了经常改变拍子的做法(例 112)。

由此显然可见，作曲大师们是根据音乐构思或结构的需要而自由地采用不规则的或不对称的程序的。这种做法常常有助于音乐的流畅自如。但它们既不是随随便便也不是爱怎么做就怎么做。相反，要做到必要的平衡与比例，必须有高度的技巧与敏感
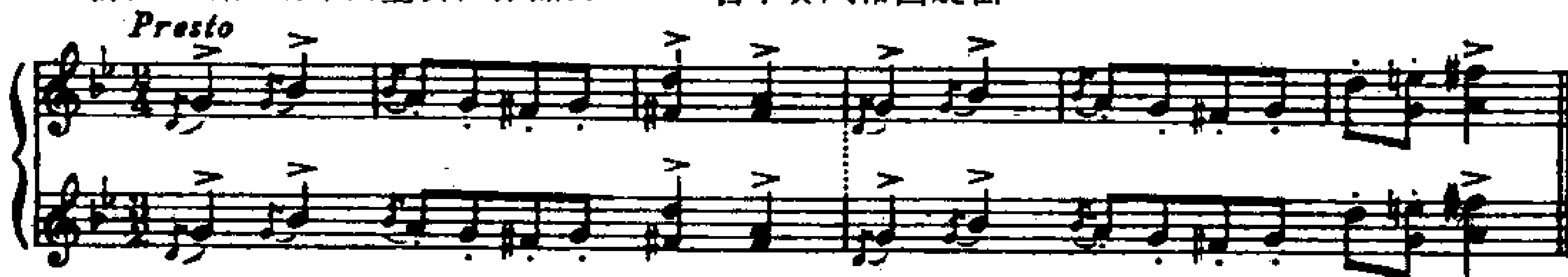
非偶数、不规则、不对称的结构

例108

a）贝多芬：弦乐四重奏，作品74－III
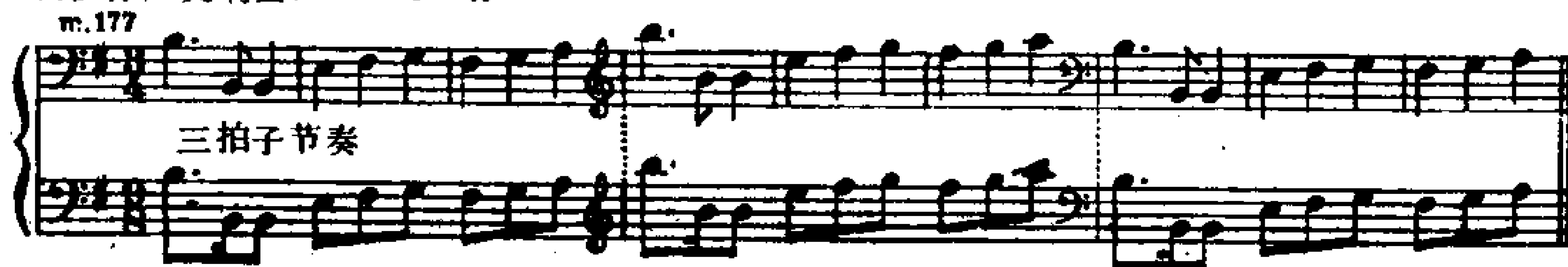


b）勃拉姆斯：钢琴四重奏，作品25－IV　吉卜赛风格回旋曲
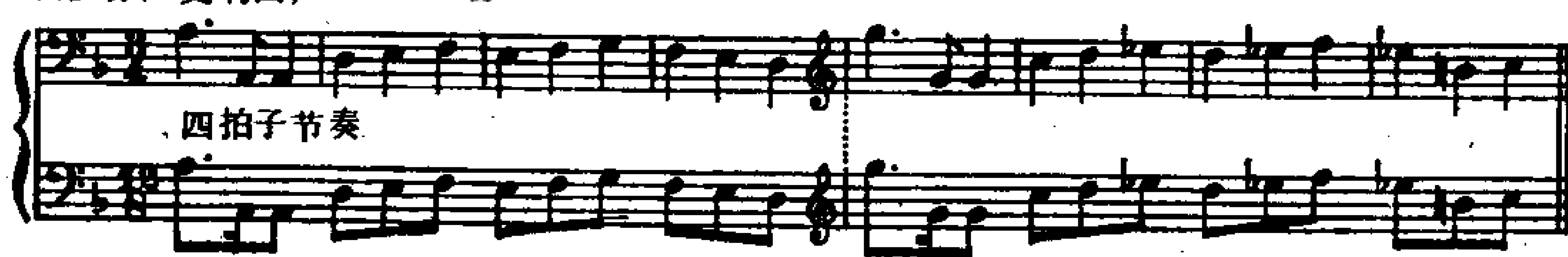


例109

贝多芬：交响曲，No.9－II
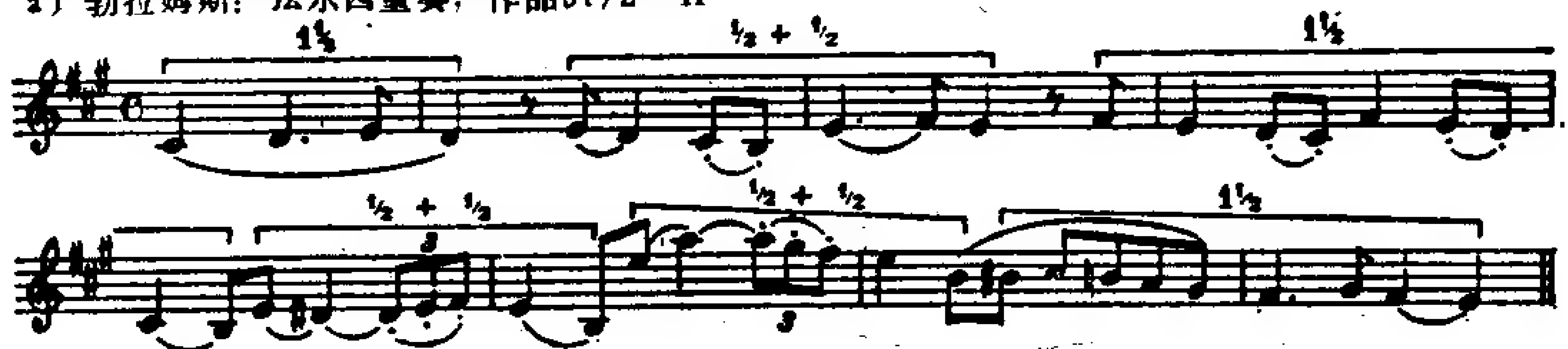


例110

贝多芬：交响曲，No.　－II

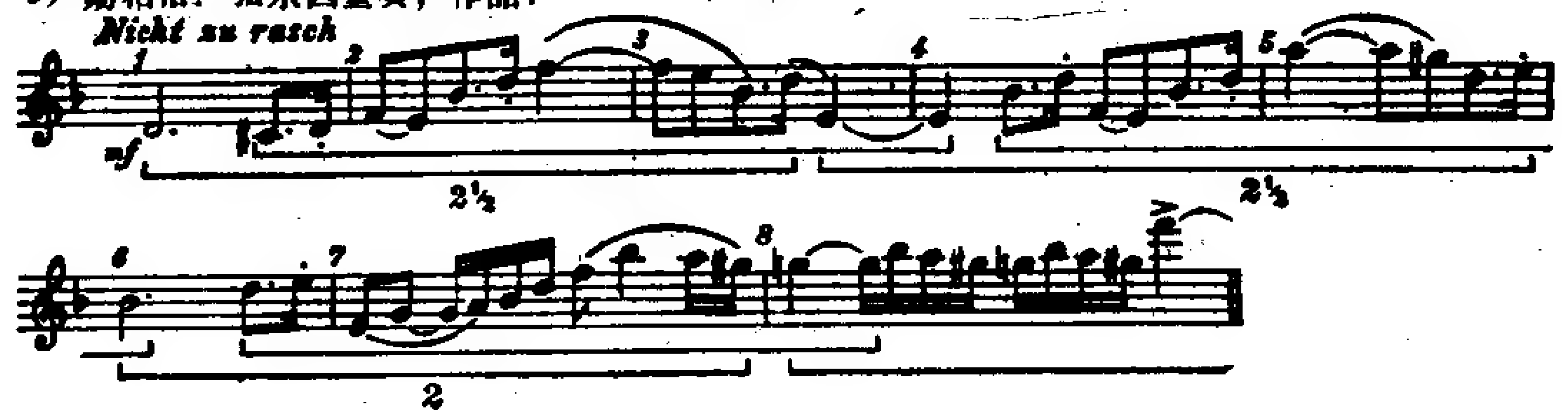


例111

a）勃拉姆斯：弦乐四重奏，作品51/2－II

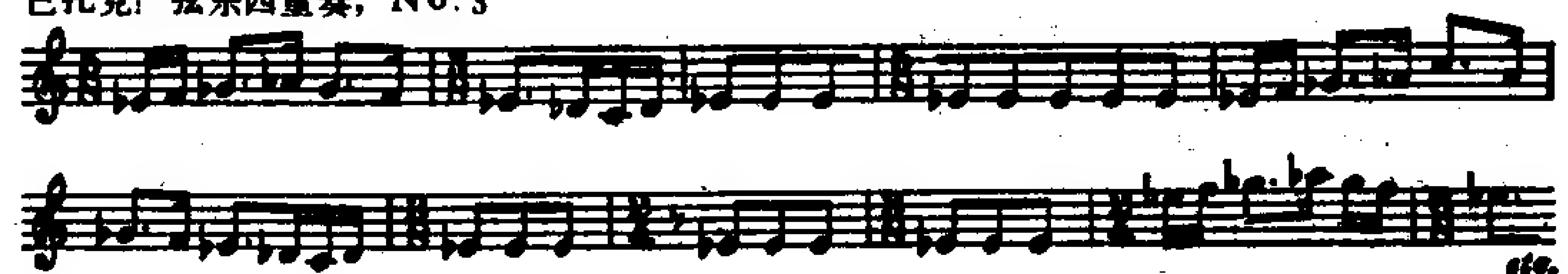


b）勋柏格：弦乐四重奏，作品7



例112

巴托克：弦乐四重奏，No.3



第十五章　小步舞曲

小步舞曲、诙谐曲、主题与变奏等等可以作为独立的乐曲，也可以作为组曲、交响曲或奏鸣曲等套曲形式的中间乐章。

小步舞曲的唯一的节奏特征是它的拍子，3/4 拍(或 3/8 拍，但用得极少)。象诙谐曲或比较现代的舞曲中的那种强烈的节奏是不大用的。贝多芬在《第一交响曲》的小步舞曲中标明♩.=108；《第八交响曲》中为♩=126。这两种速度即使是对贝多芬来说也都是极端的速度。在他的大多数其它小步舞曲以及莫扎特与海顿的小步舞曲中，平均约为♩.=60－70，虽然也有几首慢到♩.=40～50。因此在小步舞曲中小时值的音符(八分音符和十六分音符)用得比诙谐曲中多，和声的变化也多。在其它舞曲形式中，和声往往几小节保持不变；而在小步舞曲中，一个和弦很少持续一或两小节以上的，往往在一个小节中有两个或更多的和弦。

小步舞曲的性格可以从朴实可唱(例如贝多芬作品 31/3—Ⅲ)到执着不前(例如莫扎特的《g 小调第 40 交响曲》)不一而足；但总的说来象它的速度一样，是适中的。

小步舞曲是十八世纪宫廷中流行的一种舞蹈，不象那些比较大众化的舞蹈那样要求突出节奏。因此，习用的伴奏形式(比较例 65)当时可能从来不多用。如果出现这类迹象，则一般是程式化的。

曲　　式

小步舞曲是一种 A—B—A^1 曲式，与小三部曲式十分类似。从它派生出来的练习形式用不着偏离这个 A—B—A^1 形式。然而下述事实是必须加以考虑的：由于习惯的重复记号（‖:A:‖ BA^1:‖），B 段必须先接在 A 段后面，然后又接在 A^1 段后面。选自巴赫的例 113 是一个简单小步舞曲的例子，它与练习形式很接近。

名曲中的许多小步舞曲与练习形式不尽相同。在所有三个部分中都有结构上的偏离现象：短句长短不一；模进式的或其它的内部重复；延伸（往往是因为假进行而引起的）；或是在 A 段及其再现部中增加小尾声，特别是莫扎特与海顿常常加进一些插段；甚至会出现并列的乐思，有时只是萌芽形式的，但偶而也有相当独立而牢固完整的。

再现部很少是缩短的，其旋律轮廓也不大会变得太厉害。它通常用一个上拍和弦来与 B 段连接起来。这个上拍和弦（属和弦、变化的属和弦① 等等）常常因滞留其上（往往是在一个持续音上）而得到加强。有时则增加一个小的连接句。

名曲选例

海顿与莫扎特写了许多由非偶数的小节数构成的小步舞曲主题。在例 114 中 A 段是一个十小节的乐段（5+5）。在再现部中它不加变化地重复；十小节的附加段（小尾声）由一小节休止加有内容的九小节组成。

海顿《弦乐四重奏》，作品 76/2—Ⅲ（例 115）。这里小步舞

① 变化的属和弦（artificia dominant），即副属和弦。——译者

曲的A段包含 5+6 小节，但它也可分析为 4+4+3。这种两可状态是因为卡农式模仿而造成的，它把第一个断片的结尾移至第5小节。

虽然古典乐曲中的许多乐章都是把主调音乐的与对位的技巧兼收并蓄，但它们之间却有着根本的区别。主调音乐式旋律的处理基本上决定于用变奏手法的动机发展。对位的处理则相反，它不是把动机加以变化，而是展示基本主题（一个或几个）所固有的各种可能的结合。

莫扎特《A 大调弦乐四重奏》(K. V.464)中的小步舞曲(例116)是真正把这两种技巧熔于一炉的杰出例子。A、B、C 这三个动机全都能看作是围绕一个四度的加花进行(例117)。两个主要主题A和B允许卡农式模仿和转位，甚至和它们的转位同时出现。这种结合出现在同度、八度与下方六度上。在第 59—60 小节中这一结合在上方七度上转位出现，而B则以卡农式模仿伴衬A。在对比性中段中，B的模进伴有一个四度音程，这个四度音程(例 117)可以通过裁减法得自A与B。

除对位价值的展示外，我们还看到惯常采用的基本动机的变奏(第 22—24 小节)，甚至还有一个小尾声(第 25—28 小节)。

贝多芬，作品 2/1—Ⅲ。第 11—12 小节中的相当远关系的动机型及其重复（第 13—14 小节）可以说是A段内部许多重复的结果。对比性中段中的模进式转调用前面提到过的动机型（第 20 小节）进行到下属调。在第 23 和第 24 小节中，它被裁减(冲淡)为三个音，然后又重新集结为一串进行到属调的八分音符。A^1 段是一个新的组织，它完全删掉了第 3—4 小节的内容。

作品 10/3—Ⅲ。对比性中段是建立在一个两小节的短句（第 17—18 小节）上的，它得自A段，但关系比较疏远（见例118)。共出现四次，按五度循环移动(iii—vi—Ⅱ—V)。A^1段在结

构上的重新组织并不包括前句(它只是一次"重新配器",第25—32小节)。后句因为插进来的高潮性模进引入了一个终止性下属和弦而加长了;其结束(第43小节)是通过一系列经过和弦而达到的。小步舞曲由几个小尾声结束。

作品22—Ⅲ。对比性中段中的颤音式断片(第9、13小节)可能来源于第2小节左手部分的前三个八分音符(这是由于贯串整个A段的十六分音符的影响)。第11—12小节的短句源自开始的短句,整个A段也是从这个短句得来的(例119)。再现部未加重大变化,由几个小尾声结束。

这三首(以及其它许多)小步舞曲的对比性中段很象下面将要讨论的诙谐曲中的"加工部"。在这些乐章以及某些并未特地定名为小步舞曲的乐章(作品7—Ⅲ、作品27/2—Ⅱ)中,主要的特点是模进式的转调,结尾往往用滞留在一个持续音上的属和弦来表示。持续音是一种制动设计;当必须控制和声、不让它发展太快或太远时,就应该采用持续音。通常保持的音是在低声部的,而较高声部则作从V到V的进行。

对再现部(A^1段)来说,我们在讨论小三部曲式时所讲的原则同样是适用的。自莫扎特以来,不用照式照样的重复而加以重新组织、重新结构,这几乎已成为一个"面子攸关"的问题了。莫扎特《A大调弦乐四重奏》(K.V.464)中的小步舞曲(例116)就是这种情况。

保留节奏特征使动机关系显现得如此强烈,乃至可以把音程和轮廓加以深远的变化而不致产生不统一的现象。在例116中,尽管有这种旋律上的重新结构,那再现还是十分明显的(第55小节)。

三　声　中　部

大多数舞曲形式后面都有一个三声中部，三声中部之后通常又重复原来的舞曲。实际上，三声中部不过是另一首小步舞曲（进行曲、圆舞曲、诙谐曲；或者——如在巴赫的组曲中那样——另一首库兰特舞曲、布列舞曲或加沃特舞曲）。

显然，这个三声中部必须形成一个对比。人们认为这里还得有某种主题上的连系。以前，三声中部或是用同样的调性，或是用大-小调的关系（同主音大调——同主音小调），或反之。后来也采用了关系大调与小调之间以及其他各对关系调之间的对比。

性格方面的对比可以是，譬如说，抒情的——节奏强烈的；旋律性的——对位式的；旋律性的——练习曲性质的；优雅柔和的——生气蓬勃的；温柔的——活泼的；忧郁的——欢快的，等等以及相反的情形。

至于说到形式，三声中部也象小步舞曲本身一样，可以有多种多样的变化：裁减、延伸、补充乐思、小尾声等等。

例113

小步舞曲

巴赫：法国组曲No.6—小步舞曲

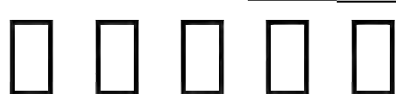
p

a　a^1　a^2

对比的中间段

a^3

再现部



例114

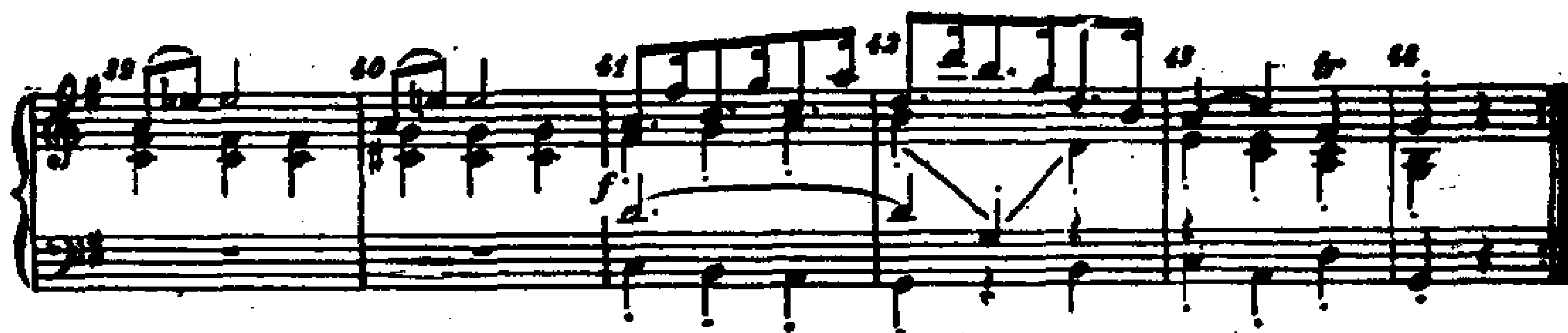
海顿：弦乐四重奏，作品54/1 —小步舞曲

对比的中间段

再现部
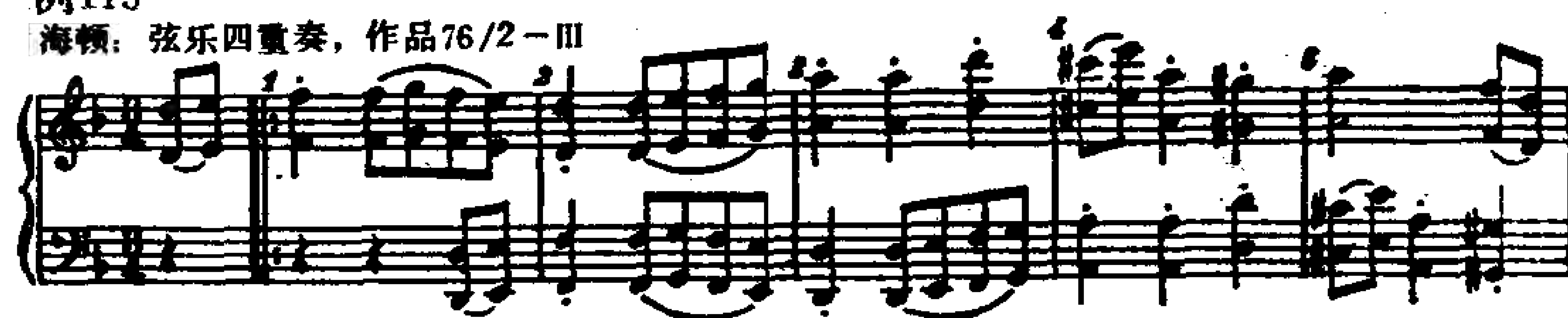
第25－32小节重复第1－8小节
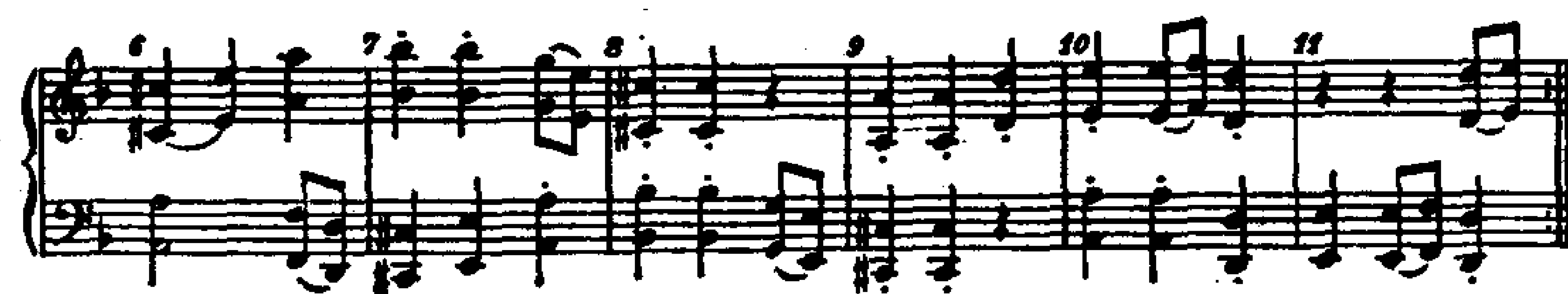
尾声



例115
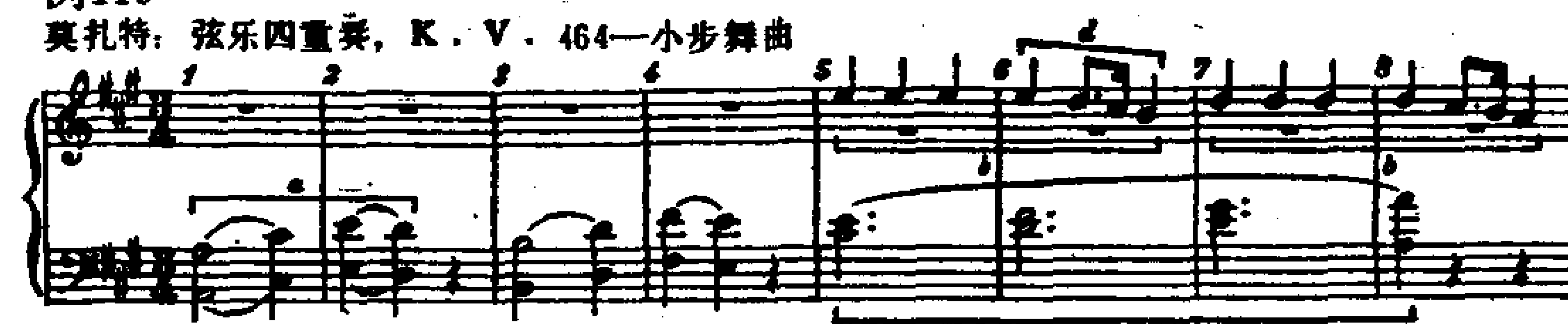
海顿：弦乐四重奏，作品76/2－III



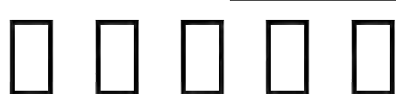


例116

莫扎特：弦乐四重奏，K．V．464—小步舞曲



注意，每一动机的音域是四度



模仿

d 的变奏

卡农式模仿

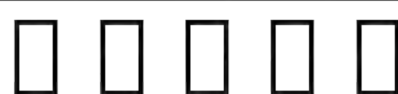
d 的变奏 d 的变奏

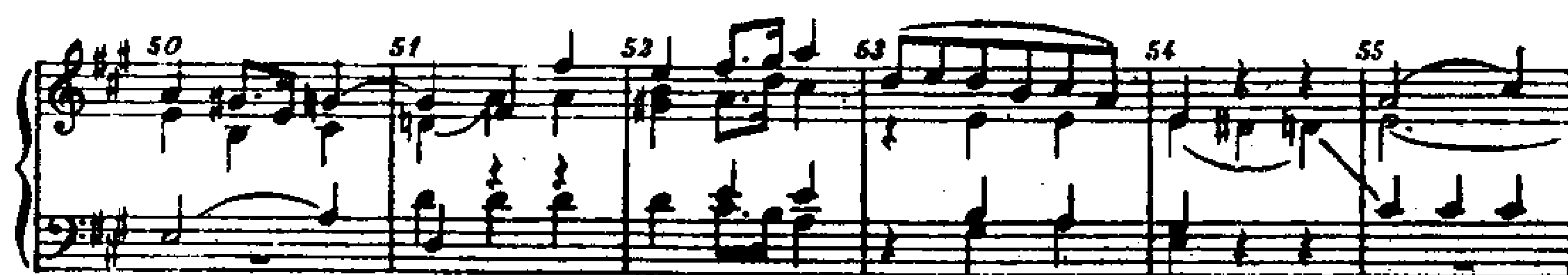
E: vi

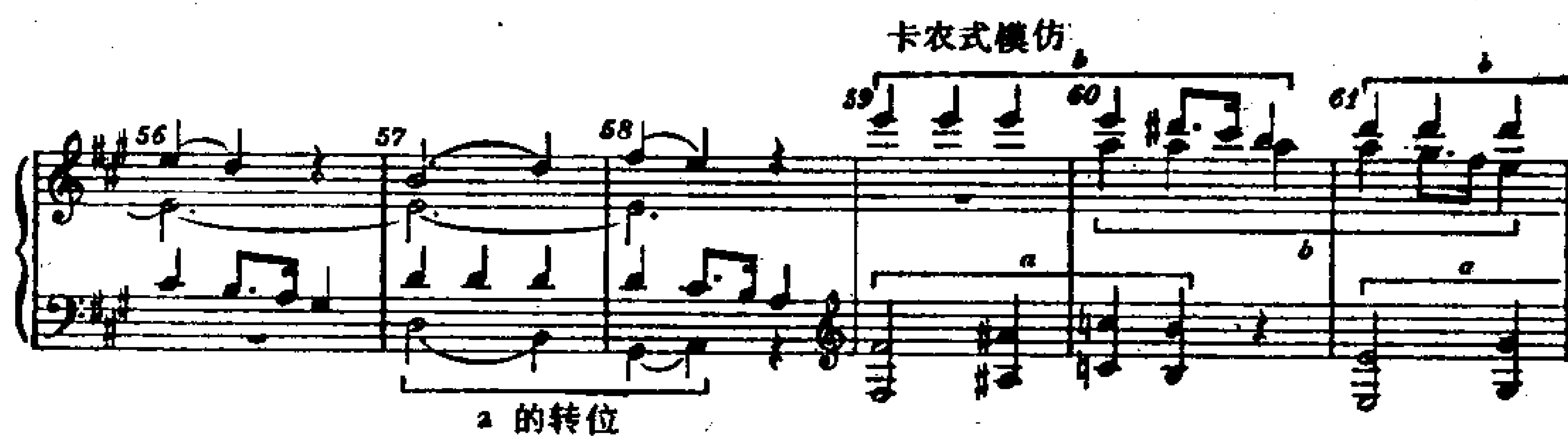
四度
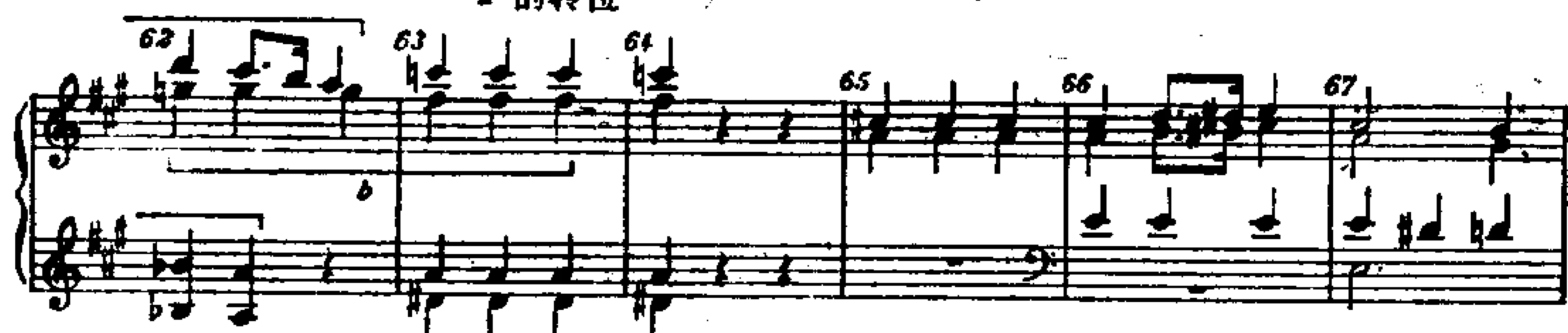
b 的转位 b 的转位

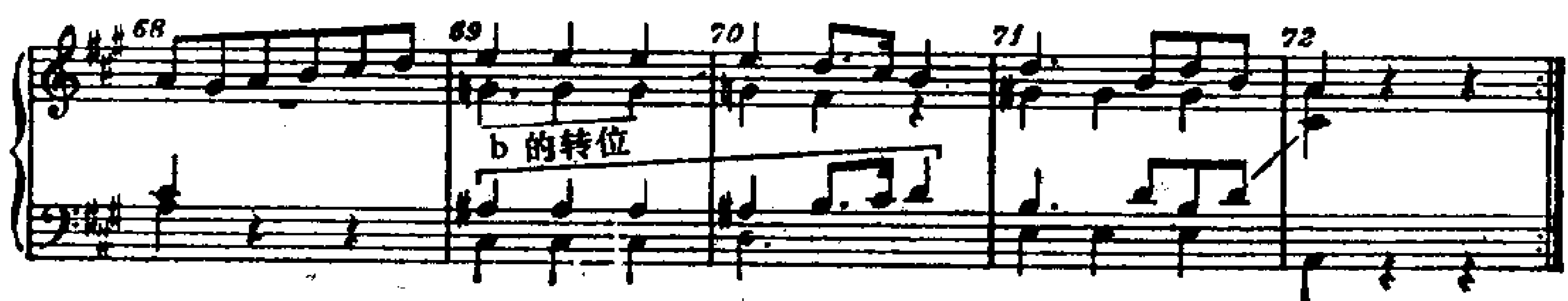
a 的变形和变奏






卡农式模仿
a 的转位




b 的转位

例117

四度

四度

5 6 7 8

四度

30 31 32

四度

四度

例118

a) 5 6

b）移调

c）增加上拍

d）改变节奏 m.17

例119

第十六章 诙谐曲

诙谐曲，按照韦氏辞典的说法，“是一个幽默滑稽的乐章，一般为 3/4 拍子，在贝多芬以后，通常在奏鸣曲或交响曲中取代古老的小步舞曲。”这话只说对了一半。例如，在贝多芬的七重奏作品 20 中，第一乐章和末乐章都是交响性的，它却既包含一个小步舞曲，又有一个诙谐曲。

谁要想为诙谐曲的结构下一个严格的定义，他就会碰到类似的问题。贝多芬很少采用“诙谐曲”这个标题来称呼用小调写的乐章（例如弦乐三重奏作品 9/3 中的乐章）。就这一点来说，他的诙谐曲可以说是幽默、滑稽、欢快的。但是勃拉姆斯室内乐中的八首诙谐曲，有五首是小调的。贝多芬交响曲的快速中间乐章中，只有两个他称之为“诙谐曲”。他的奏鸣曲与弦乐四重奏中，有许多这一类的乐章只标明为“快板”、“活泼地”、“急板”等等，可能这是因为它们在性格、曲式、调式、节奏、速度、节拍等方面同他头脑中的严格概念有出入的缘故。在这些乐章中，有的是小调的，有的不是用 3/4 拍子，而是用了诸如 3/8、6/8、6/4、2/2、4/4、2/4 等等。B 段的结构也有很大差别。舒伯特的诙谐曲大部分是三拍子，但常常用小调。在勃拉姆斯、舒曼与门德尔松的音乐中可以见到许多不同的拍子。

至于说到性格和情绪，限于幽默滑稽并不符合事实，甚至连速度也不是绝对的。贝多芬自己为快速的中间乐章所加的节拍器标记在♩. = 100 左右，这是他的诙谐曲的平均速度。不过，这些中间乐章只是在快速这一点上是共同的，它们的表情特点相

差极大。

综观贝多芬、舒伯特、门德尔松、舒曼、肖邦、勃拉姆斯、柴可夫斯基、柏辽兹、布鲁克纳、马勒、雷格、德彪西、拉威尔等人的诙谐曲和其它快速中间乐章，可以看到其中有下述各种性格：明快的、灿烂的、辉煌的、俏皮的、热情洋溢的、心醉神迷的、灼热的、激越的、精神饱满的、感情激烈的、充满激情的、戏剧性的、悲壮的、英勇的、庞大的、魔鬼似的、怪诞的。

× × ×

诙谐曲显然是一种器乐曲，它的特点是带有节奏重音，速度快。由于速度快，它就不可能经常变化和声，不能把动机型加以远关系的变化。

就其结构来说，大师们笔下的诙谐曲只有一点是共同的：它们都是三部曲式。它们同小三部曲式和小步舞曲的区别在于：它的中间段更多转调，主题性也更强。在有些情况下，有一种特殊类型的转调对比中段，它接近于奏鸣曲快板中的“加工部”(durchführung)①。

A 段

原则上这里的A段与前面讨论过的A段没有什么区别。由于速度快，主题的小节数往往比通常多一倍。例如，作品2/2、作品2/3、作品28以及第二交响曲(例120 c))的诙谐曲是以乐段开始的。小提琴奏鸣曲作品30/2(例120 a))、弦乐四重奏作

① “加工”和“durchführung”这两个术语在本书中交替使用，指的是人们通常称之为“发展”的那种技巧以及大型曲式中大量采用这一技巧的段落。勋柏格不愿接受这个比较常用的术语，理由是：所用的素材并未得到什么发展(指“成长”、“成熟”、“进化”的意义)。动机型可以改写、变奏、扩张、浓缩、重新组合、以及穿越不同的调或领域，但它们很少成长或进化到一个“更成熟或更高级的阶段”。(原书编者)

品 18/1(例 120b))以及《英雄交响曲》(例 121a))的诙谐曲则以乐句开始。

上述最后一个诙谐曲的性格对后来的很多诙谐曲有着巨大的典范作用。从结构上说(如例 121d)的分析所示) 它是围绕着上行主和弦与下行属和弦而加花进行的 (例 121 b),c))。在这个骨架外面又饰以助音与经过音的外衣。这一主题与第一、第四乐章的主题(例 121 d),e))之间的关系有力地证明,在套曲形式的作品中最好采用单一主题。

转调的对比中段

B 段的主要功能是提供对比。人们一般认为，诙谐曲的B段应该是一个“加工部”，但事实上它常常同小步舞曲的B段很相象,而很多小步舞曲都有一个转调的对比。

建立于比较稳定的和声之上的A段从不同的方面呈示它的动机型。在转调中段中，当这同一素材经过动荡不定的和声环境时，形状以及甚至气质都会发生变化。在结构与动机处理上的这种自由并不意味着可以无视规则性、逻辑性与平衡性。

我们还是建议通过练习形式来熟悉这种新的对比类型；练习,象所有的抽象概念一样，与现实有所不同，它以具有指导意义的约束代替自由。

练 习 形 式

转调应该安排得有助于理解。因此，它的进行不应该是一个大的跳进，而应该是逐步的，要有计划地为回到主调作准备。最好还要为一些界限分明的断片的重复作准备（长度要合理）。

从和声上说，这些断片应该按模进的模式构成。从主题上说，它们应该有一定的独立性；动机型的结合可能很象乐段前句或三部曲式中段的情况。但是A段的动机型还是需要加以变动以适应转调的程序。次序可以改变，有些动机型可以在断片内部加以重复（例如abac，abcc，abbc，aaab等等）。由于转调，变化很大的动机型是危险的。

在练习形式中，一个模式后面跟着一次模进。它应该在一个与A段的结尾有关的音级上开始。例122中有25条带模进的模式的例子，都是从所示的A段派生而来的。它们开始于不同的音级，诸如V、v、III、I、iii、♭III、ii、iv、VI，等等。例122b)、c)与d)的模式以同样的方式开始，但继续进行时却不一样了。在很多情况下，同一模式作了不同的模进。模进的变奏如例122r)、s)、t)、u)、v)、x)、y)所示。特别值得注意的是这样一些变奏，其中的主要声部移到另一声部，有时运用二重对位法的一些机遇。

为了控制转调，模式必须这样构造，使得最后一次模进的结尾为回到恰当的上拍和声开道，从而为再现部作准备。例如，例122 l)与m)的第十六小节就转得太远了，无法通过简单的程序使之中和。

因模进（一种重复形式）而引起的强调造成一些牵制。必须中和这些牵制，使再现部的出现显得“既出人意外又在意料之中”，就象贝多芬所说的那样。

这可以通过“冲淡”的技巧来做到，也就是说，逐渐去掉动机型的典型特征，使它们溶化为一些没有特征的形式，诸如音阶、分解和弦等等。贝多芬作品26的诙谐曲是一个突出的例子。在模进之后，四小节的模式裁减为二小节（第25—26小节）；经过一次变化重复，它又进一步裁减为五个音（第28小节）、四个音（第29—30小节）、两个音（第33小节以下）、一个音（第41

小节以下)。注意，在第一次裁减的开始处(第 25 小节)就已到达上拍和声，它一直延续到第 44 小节结束。

如果在练习形式中模进的结尾不能很自如地同上拍和声连接，那就需要进一步加以转调。这可以通过增加模进来做到，但是为了开始“冲淡”，应该把模式加以裁减，通常裁减到原先长度的一半。

例 122 说明第一次模进后的各种延续的技巧。在例 122 a)中裁减的模式只是通过省略原有模式的第 3、4 小节而形成的。这一模式(第 9—12 小节)的轮廓已贬降为不显眼的下行音阶线条的形式。音阶线条、分解和弦之类简单形式是相当中性的，足以抵销模进过程所作的强调。第 25—29 小节滞留在属和弦上，余迹则加以固定音型式的处理。

例 122 b)、c)和 d)中从第 21 小节开始的方括弧表明，前面的两小节模式裁减为两个音。

“冲淡”结束时，通常有既平静又有悬念的特点：平静是因为转调的运动已经终止；悬念是因为预期主题的重现。这时，运用持续音的延缓效果是恰到好处的，它至少使低声部不再进行。作为一个转位的持续音，它也可能是另一个声部中的保持的或重复的音。这持续音可以发展为一个持续音型在例 122 f)的第 20—22 小节中，所有三个上方声部都参与了这样一个固定音型式的结构。在例 122 d)的第 17—21 小节中，一部分的转调是以类似方式来实现的。

名曲选例

古典音乐中的大部分诙谐曲与谈谐曲类型的乐章只有一个共同特征，就是其中的转调至少有一部分是用模进式处理来实现的。以下的例子特别值得一读：贝多芬钢琴奏鸣曲作品 2/2、作品 2/3、作品 26、作品 28；七重奏作品 20；交响曲 1、2、4、7、9；

弦乐四重奏作品 18/1，作品 18/2，作品 18/6；勃拉姆斯：六重奏作品 18，作品 36。

在有些情况下，转调被一个插段所打断，这个插段往往在和声关系较远的点上暂时稳定下来（例如作品 2/2，《第二交响曲》）。接着就用残留的或其它衍生材料转回原调。

一到达上拍和声，进一步的转调或转回原调就都不必要了，就象在作品 26 中那样，那个缩短的断片已经是建立在上拍和声上的。

作品 28，诙谐曲。对比中段不包括真正的转调，而只是借助变化属和弦来穿过一系列和弦。甚至连上拍和弦也是以不常见的方式进来的，用的是一个 6/5 和弦的不完全形式。这里之所以能形成充分的对比，是由于其他各段以及三声中部的和声特点。开始的 #f 是模棱两可的（这在三声中部的 b 小和弦之后感觉特别强烈），这就要求给主音 D 一个明确的界限。经过几度多少有点矛盾的偏离以后，调性直到再现部结束时才借助几个小尾声而牢固确定下来。

在动机上，这个中段的结构决定于上方声部中的保持的 D、E、#F、G，各为四小节长，象开始的 #F 一样；那个八度在低声部中是跳进的。在这些保持音下面，低声部在上方的三度的陪衬下，以半音方式从 #F 进行到 #C。这一程序的规则性使人感到它好象是一个动机。

交响曲 No.1—III，小步舞曲。虽然这一乐章名为小步舞曲，它的对比中段，就其模进特点与逐步的"冲淡"来看，颇象诙谐曲中段的练习形式。相反的，《第二交响曲》的诙谐曲却没有这样的加工。

《第三交响曲》，诙谐曲。Durchführung 的开始十小节采用第 1—4 小节的动机型，以半音方式向上进行到上主音调。这里引用了主题的第二个要素（第 7—14 小节）。最后四小节（第

95—98 小节)分裂开来并得到模进，转调到中音调的V上，奇怪地在它上面滞留了十六小节，仿佛它是一个上拍和弦似的。体现属和弦的那 ♭B 的四小节取代一个上拍和弦。

交响曲 No.4—Ⅲ。转调是通过把一个四小节的模式作多次模进而实现的，这一模式通过裁减为二小节、一小节，以至最后的三分之二小节而得到“冲淡”。

交响曲 No.7—Ⅲ。这一乐章就其性格、速度与 Durchführung 来说都是诙谐曲性质的。转调按五度循环从中音大调到下属音大调。这里出现了贝多芬晚期作品中偶然会出现的那种“用错了调的再现部”。

弦乐四重奏，作品 18/1，诙谐曲。一个三小节的模式(降中音调)得到模进，用的是同主音小调。一个两小节的模式(第 17 小节)后面跟着三次模进，然后进行到属和弦。

弦乐四重奏，作品 18/2，诙谐曲。对比主要是和声上的，基本动机没有得到加工。

弦乐四重奏，作品 18/6，诙谐曲。对比段主要保持在主领域，但基本动机作了一些加工。

勃拉姆斯，六重奏，作品 18，诙谐曲。这里的对比不是通过模进而是通过流畅地穿过同主音小调与降下中音大调的领域来做到的。加工完全靠主导动机的模仿。

勃拉姆斯，六重奏，作品 36，诙谐曲。在“加工部”中把几个模仿式模进安排得好象是上下两个声部的对答。

以上的例子说明结构可以是千变万化，无穷无尽的。它们还说明，作曲家的想象力大可自由驰骋，只有训练有素的头脑才能驾驭它。因此，在用练习形式作曲的同时还必须对大师的作品进行分析。

再 现 部

除照式照样的重复外，再现部可以是有变化的，变化或大或小，或使之改观，或重新结构，这在第 143 页已经讲过了。

作品 2/3，诙谐曲。再现部经过修饰，因此前句与后句都结束在主和弦上。

作品 26，诙谐曲。再现部中增加了一个右手的对旋律，从而变得更加丰富；主旋律降低一个八度而出现在左手。写明的重复部分在A段中通过增加经过音而有所变化，而在再现部中则通过声部的互换（就象在二重对位中那样）而有所变化（第 53—60 小节）。

许多诙谐曲的 A^1 段同A段的差别在于其中有再现部的延伸、插段与附加的小尾声。

延伸、插段与小尾声

延伸往往是通过一个要素的重复（常常是模进式的）而形成的。在简单的例子里，它总是和向下属调的转折联系在一起（例如贝多芬交响曲 No.I—III）；在另一些例子中则出现真正的转调。从动机上来看，如果它不是一个断片的简单重复（如在七重奏，作品 20 中那样），通常就由前面一些动机型的发展性加工所组成。

插段打断段落的正常流动。它们滞留在一些既不转调又不形成终止式的进行上。它们往往在一个比较远关系的对比性领域中安定下来，特别是在一个转调段落之内的时候。它们往往采用一些与前面用过的动机型完全不相干的小的短句（例如作品 2/2—III，第 19 小节以下。下文中将讨论）。

小尾声主要都是一些终止式。它们的作用是重新肯定一个段落的结尾。在和声上它们可能包括最最基本的终止式V—I；也可能是极其复杂的。在动机上它们可以是短小要素的简单重复，也可以是相当独立的叙述，范围很广①。

名曲选例(续)

作品2/2，诙谐曲。一个在动机上与和声上关系都很疏远的插段从第19小节开始。它只是通过它的上拍与基本素材连接起来；这上拍与第3小节的音的重复相关。由于这一领域比较疏远，因此必须有一个比较长而迅速的重新转调。结尾处的简单的小尾声提供了完全终止，这是再现部正文中所没有的。

作品2/3，诙谐曲。几个小尾声(第56—64小节)暗示下属小调，在第61小节中“冲淡”而成为变格的。

作品26，诙谐曲。再现部把最后的两小节短句(第59—60小节)作了两次略加变化的重复从而得到延伸，结束时用的是逐渐冲淡的裁减手法。

弦乐四重奏，作品18/1，诙谐曲。A^1段包括一个经过延伸的再现(延伸部分在第43—46小节)，后面跟着一个取材于第49—50小节那个要素的插段(第51—63小节)。再现部的最初五小节又重复一次(第64—68小节)，然后冲淡为音阶线条(第70—78小节)。一个小尾声经过重复与冲淡后结束这一乐章。

弦乐四重奏，作品18/2，诙谐曲。A^1段包含一个经过延伸的再现。一个更加丰富的终止式从第22小节开始，奇怪的是，在这个终止式内部，结尾(第27—30小节)看上去象是开始部分的移调。接着是一个在动机上关系较远的四小节的小尾声，它又重复一次，象在多重对位中那样把几个声部的位置互换一下。

---

① 当用到不止一个小尾声时，后面的几个往往以“冲淡”的方式缩短。

一个更小的小尾声（第 38—39 小节）经过重复和“冲淡”而结束这一乐章。

弦乐四重奏，作品 18/6，诙谐曲。一个小尾声在第 30 小节开始，它的特点是包含关系密切的动机型。在多次重复后，节奏在第 39 小节中浓缩为一些均等的八分音符，它们最后被冲淡为音阶线条与分解和弦。

弦乐四重奏，作品 59/2，小快板。和声在第 17 小节稳定下来，所用的方式使人想起插段的开始，虽然它也能解释为前面四小节的模进。第 21—28 小节的断片在第 29—36 小节中得到重复（在第 36 小节它与再现部的开端重迭），它具有插段的独立性，但在这里却起着重新转调的作用（那不勒斯三和弦，后面是 V 与 I ）。A 段结束在Ⅶ（e 小调的下主和弦）上。因此再现部变化很大，它的结束用附加的小尾声来加以确定。最后一个小尾声（第 48—49 小节）是第 47 小节的扩展，可以把它看作一个写明的渐慢（ritardando），就象演奏家为了使一首作品的结尾显得清楚而往往加进去的那种。

弦乐四重奏，作品 74（竖琴四重奏），急板。在第 17 小节开始一个那不勒斯领域的长的插段。它的不完全的重复是重新转调的。再现部（第 37 小节）只引用了开始处的三小节，然后就以第三小节的“冲淡”的形式继续进行到持续G音上的另一个插段（第 43 小节）。它在持续C音上得到部分的重复（第 51 小节）。接着是一系列小尾声，但回避了通常的终止式。我们不妨假定这是故意的，是为了要为过渡段（第 423 小节，它把这一乐章与最后乐章连接起来）提供一个开端。

《第一、二、四交响曲》的再现部中也有延伸，还有小尾声。《第二交响曲》诙谐曲乐章的最后一个小尾声是扩展的，象一个“渐慢”。

《第三交响曲》，诙谐曲。再现部除有所延伸外还有一个很

长的尾声段(从第115小节开始,共五十二小节),它把两个小尾声式的断片进行加工和冲淡。

勃拉姆斯,六重奏,作品18,诙谐曲。在再现部中,A段的十二小节延伸为十八小节,这是通过固执地重复一个盘绕加花的音型,而音型下面的和声变化着而做到的。

勃拉姆斯,六重奏,作品36,诙谐曲。也许正是由于A段的下属调的风味,所以在这里围绕着G(Ɨ)虚假地采用了一个长的固定音型,而且从第56或57小节开始出现一个假再现部。真正的再现部(第69小节)由F♯上的关系极远的小三和弦开始,以三组小尾声结束。

尾　声

在大型曲式中,甚至大量小尾声也不足以与前面整个的和声进行平衡。虽然诙谐曲的情况不尽如此,但在古典诙谐曲中却常常可以看到短小的尾声段。它们包含若干小尾声或小尾声性质的断片,偶而是有转调的,但总是回到主调。一般说来,后面几个小尾声以冲淡的方式逐步缩短,甚至只剩下一点点余迹。

在第十八章中我们将对此作更详尽的讨论。

三声中部

诙谐曲与三声中部的关系同小步舞曲与三声中部的关系相同。

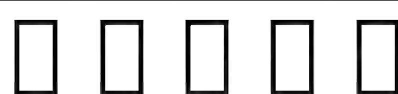
在很多情况下,三声中部完全结束后,诙谐曲重复一次。在另一些情况下,三声中部的再现冲淡为一个过渡,引入一个上拍和弦来重复诙谐曲(作品2/3;弦乐四重奏,作品18/1;第五交响

曲，第224—235小节)。在三声中部与诙谐曲之间往往可以插入一个短小断片。在作品26与弦乐四重奏，作品18/2中，诙谐曲的动机在转调的和声上再次出现。贝多芬《第七交响曲》中有一个类似的断片(第221—234小节)，听上去好象是三声中部的一段小小的追忆。在最后二小节中(第235—236小节)，动机的移调再次引入F。

弦乐四重奏作品18/6中那个同主音小调的短小断片（第65—68小节）以特殊方式在三声中部和诙谐曲(二者都是用 ^{b}B大调）之间形成小小的对比。这个调性对比是否恰当固然值得研究，但必须认识到这类对比的必要性，这才是重要的。

勃拉姆斯《第二六重奏》，作品36中的诙谐曲是把两个显然不相干的主题加以调和的杰出例子。在第227小节、亦即2/4拍子的诙谐曲重复前的二十四小节处，出现八小节的断片(例123a))，它的前身是结束三声中部再现段的那几小节的一个裁减形式(例123b))。通过分析我们看到第5—8小节得自三声中部的旋律；而第1—4小节清楚地为诙谐曲的第一个短句作好准备，而且第1—4小节的结构（两小节一组与四小节一组）可以看作是为回到2/4拍子作准备。这一段以写明的“渐慢”结束，用的是接下来的诙谐曲的最初几个音。

诙谐曲乐章常常扩大到回旋曲的篇幅。在弦乐四重奏，作品74与95以及《第四》、《第七交响曲》中，贝多芬两次中断三声中部，使它与诙谐曲三次轮番出现。舒曼发展了这一想法，而采用了两个不同的三声中部(钢琴五重奏，作品44)。
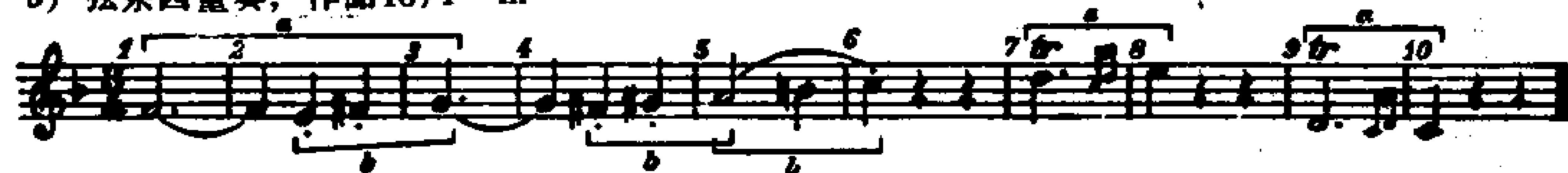


诙谐曲

例120

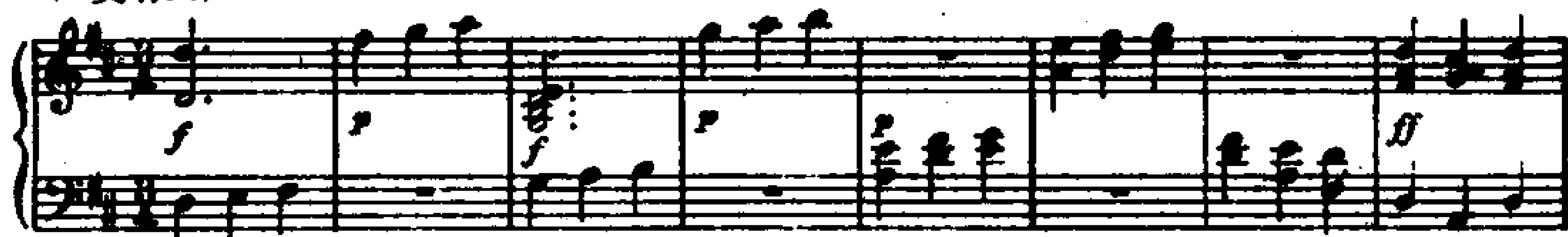
a）贝多芬：小提琴奏鸣曲，作品30/2－Ⅲ
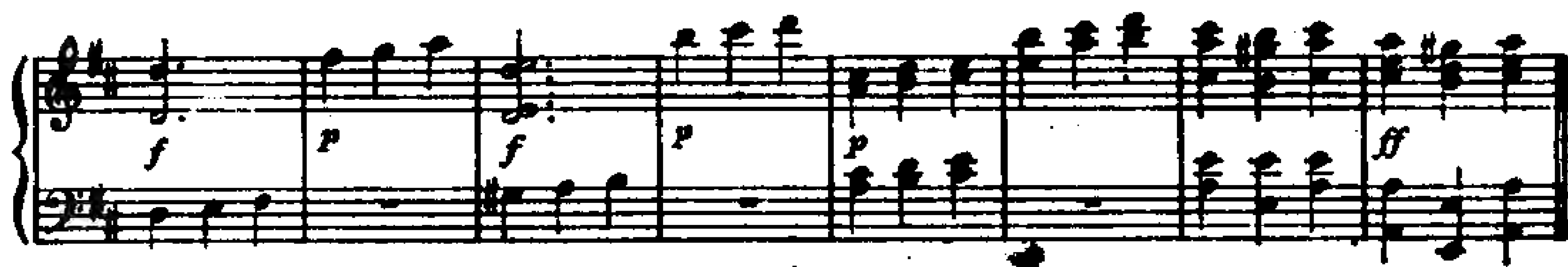


b）弦乐四重奏，作品18/1－Ⅲ



c）交响曲，No.2－Ⅲ

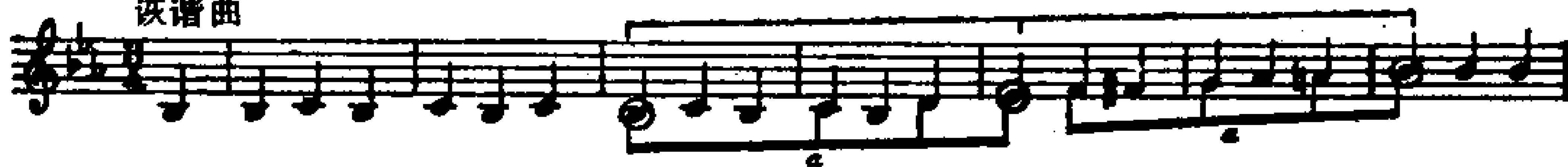


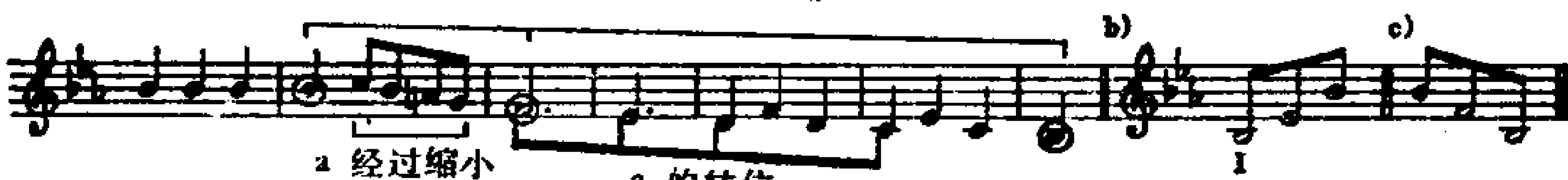


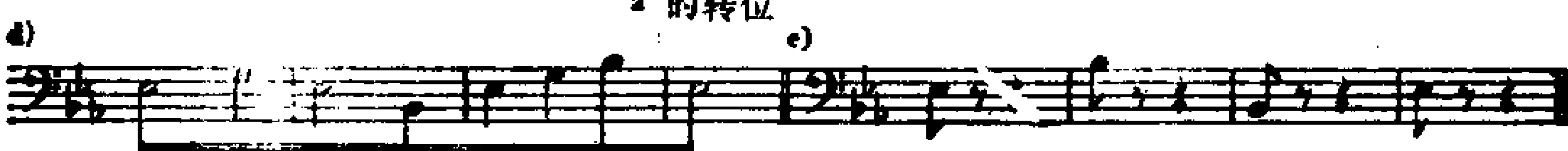
例121

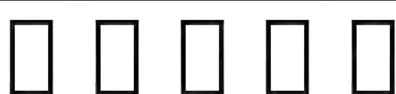
a）交响曲，No.3－Ⅲ

诙谐曲









例122 诙谐曲

a) 加工部 I

原来的模式

模进

主小调

裁减的

模进

冲淡

强调 V

节奏转移

再现 I

变化的重复

b）加工部2

模进

第15－16小节的变化重复

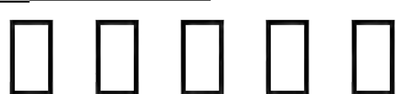
余迹

再现2

插段

重复（进一步变化的）

小尾声



c）加工部 3

原来的模式　模进

冲淡　裁减为两个音

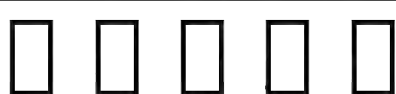
原来的模式经过裁减　模进

分解和弦　再现

d）加工部 4

原来的模式　模进

固定音型式的



e）加工部5

原来的模式

模进

原来的模式

模进

冲淡

固定音型式的

再现

f）加工部6

♭III

原来的模式

模式

再现

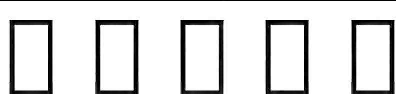
固定音型式的 "c" 的处理

g）模进7

♭III

原来的模式

模进



h）模进 8

b d f etc.

原来的模式 模进

i）模进 9

etc.

原来的模式 模进

j）模进 10

etc.

k）模进 11

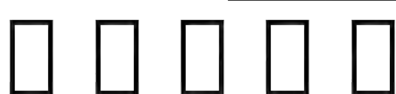
etc.

l）模进 12

d c b etc.

m）模进 13

b etc.



n）模进14

V

o）模进15

b

b

ii

p）模进16

iv

q）模进17

♭VI

r）模进18

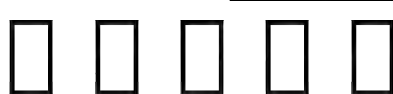
♭III
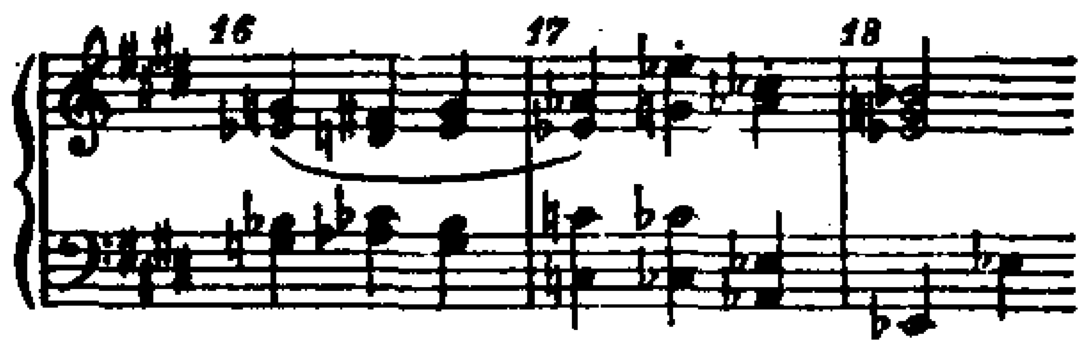
旋律转移到内声部

s）模进19

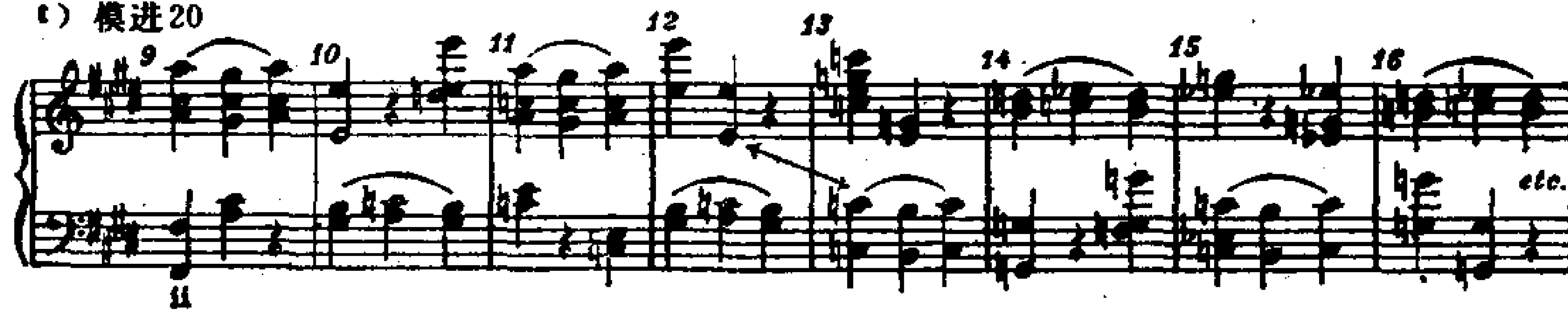
浓缩，冲淡

VI



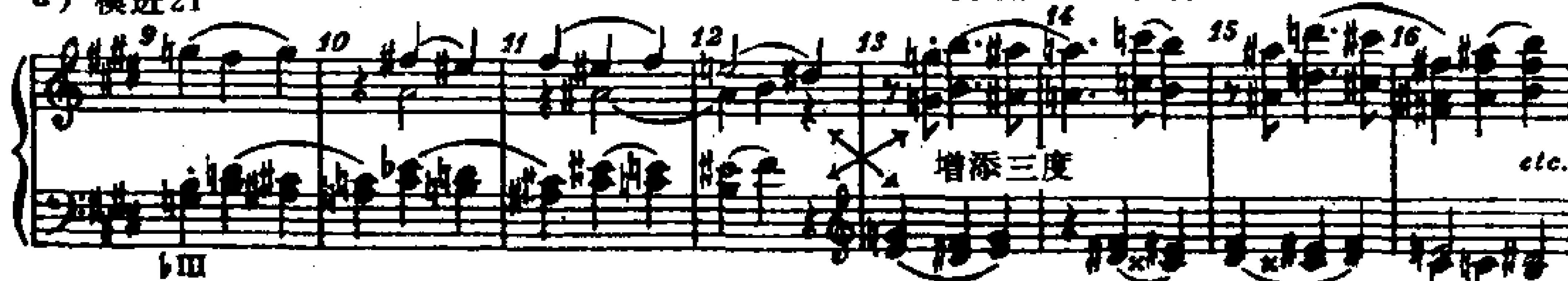


t）模进20
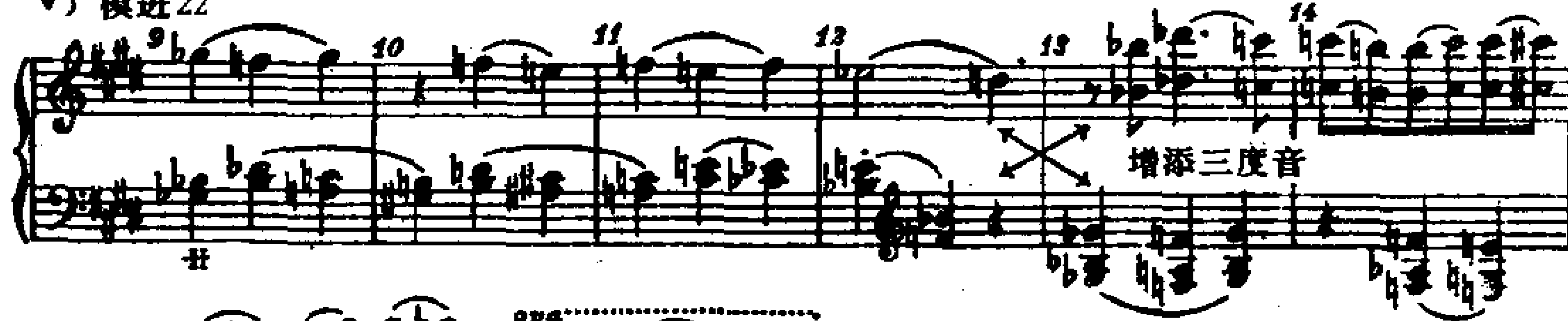


u）模进21

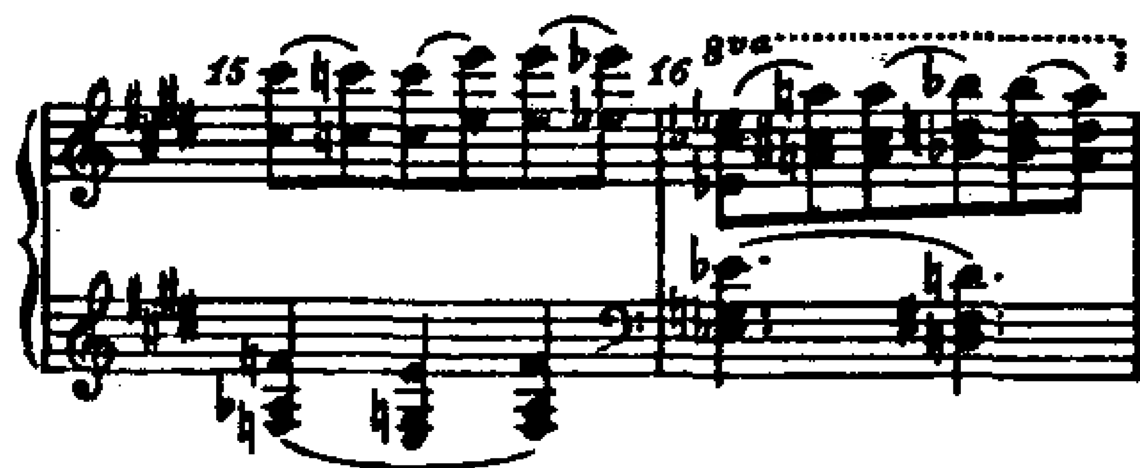
删去上方的三度音；加以变化，



v）模进22
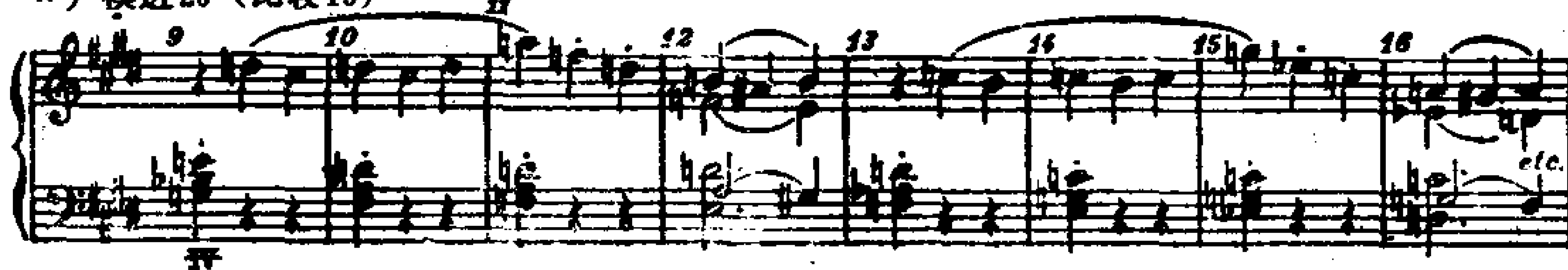
删去下方的三度音；加以变化





不是真正的模进，而是声部的转位

w）模进23（比较19）



x）模进24

y）模进25

例123

勃拉姆斯：六重奏　作品36－II

Scherzo, Presto giocoso

a) m.227

b) m.225

三声中部的结尾　　三声中部的主题（第221小节以下）

第十七章 主题与变奏

音乐术语往往是模棱两可的。这主要是由于大部分术语的来源往往借自其它领域，如诗歌、建筑、绘画和美学。典型的例子有“节拍”、“对称”、“色彩”、“平衡”等等。更糟的是，有时，一个术语可用于几件不同的事。例如“转位”(inversion)一词，可用于三和弦的第一或第二“转位”；音程的“转位”；倒影式“转位”，包括纵向的和横向的；还有多重对位中的对位式“转位”。

同样，变奏(variation)一词也有许多意义。“变奏”为主题的构造产生动机型。它在中间段产生对比，在重复时产生多样化。而在“主题与变奏”中，它却是整首作品的结构原则。

单单通过运用变奏来产生一首完整的作品，是通向大型乐曲逻辑的入门。

顾名思义，这类作品包含一个主题以及几个以它为根据的变奏。变奏的数目决定于它是整部套曲作品中的一个乐章(如作品 26—I，作品 14/2—II，作品111—II)；还是一首独立作品(如«c小调三十二段变奏»，或«第亚贝利主题变奏三十三段»，作品120)。套曲作品的中间乐章包含的变奏数量较少。这类作品通常由一个尾声、末乐章或赋格曲结束。在另一些情况下，最后一段变奏是延伸的；有时在最后的变奏以后不再专门加一段结尾。

主题的结构素质

有的主题形成变奏很方便，而有的则不易形成。变奏主要

都是一些重复，如果不经常重新激起听众的兴趣，这些重复会使人觉得受不了。如果主题包含太多太有趣的特征型，那就没有什么余地可以再增加内容，而简单的主题则完全允许这样做。

很多古典变奏曲都是以当时的流行曲调或民歌旋律为根据的。但是巴赫的《戈德堡变奏曲》、贝多芬的作品 35 与《三十二段变奏》、勃拉姆斯的《弦乐四重奏》作品 67—IV以及其它许多作品都是用的作曲者自已写的主题。

简单主题最好采用关系紧密的动机型，而不要用关系遥远的（作品 14/2—II）。从结构上说，主题应该有明确的小段落和清楚的分句。通常看到的是二段式和三段式。例如，A 大调十二段变奏、D 大调二十四段变奏以及作品 111—II，都是二段式的①。作品 14/2—II 与作品 26—I 是三段式的。c 小调三十二段变奏中的那个八小节乐句的帕萨卡里亚式主题是一个例外情况。

和声应该简单，不宜变化太多，或太不规则。例如，参见贝多芬 $^{\flat}$E 大调十五段变奏，作品 35；《第亚贝利主题变奏曲》，作品120；A 大调十二段变奏；D 大调二十四段变奏；G 大调六段变奏；G 大调六段简易变奏。除了终止式的断片外，这些主题中没有一个是在一小节中包含两个以上和弦的。在作品 35 中，每小节一个和弦；在《A 大调变奏曲》中则是两个；在 D 大调与 G 大调变奏中是两小节三个和弦。而在《第亚贝利》圆舞曲的最初八小节中，和弦只换了一次。I 与 V 的单纯的互换使这些主题中有

---

① 这种主题结构的特点是有两个平衡的断片，它们由关系很近但却又不相同的动机型构成，因而第二个断片就某种意义来说是一个对比。一般地说第一个断片结束在属和弦上；第二个断片开始于属调（或其他近关系调）领域，并以到 I 的终止式结束。

这种结构与小三部曲式的区别在于它没有真正的动机对比（A 大调十二段变奏）；或在于它没有明确可辨的重复（D 大调二十四段变奏）。

很多都很简单。

《G大调六段变奏》的和声虽然简单，却很有特点，特别是因为中间段采用了模进。作品 26—I 的主题之所以能使人过耳不忘，除其他原因外，也正是因为用了这种手法。

当主题较长或比较复杂时，即使象贝多芬这样的大师也不作很多变奏，例如F大调六段变奏，作品 34，就是如此；作品 14/2—II 可能也是如此。

统一的伴奏使变奏容易写一些，如果伴奏变化太多则可能成为障碍。由于这一原由，贝多芬在《根据德累斯勒进行曲而写的九段变奏》的第一段中除换用了一个起统一作用的伴奏外没加任何其它变化。

要写一个优秀新颖的主题供变奏用并非易事。因此，从海顿、莫扎特与贝多芬等大师的变奏曲中去挑一个主题，可能倒是有用的，因为这些主题已经证明适用于变奏。

主题与变奏之间的关系

这一曲式也许渊源于这样的习俗，即把一个欢快的主题重复几遍，同时作一些润饰和其它增补以免使人感到厌倦。一些古典大师总是要求主题应该能在变奏中辨认出来，原因或即在此。

因此即使性格发生变化，事件的进程也不应变化。断片的数量与次序保持原样。有时节拍变了，速度变了，或者小节数有规则地增加一倍或两倍。但一般说来，各部分之间的比例与结构关系以及主要的特征型都是保留着的。当然，关于哪些算是主要特征型，看法可以改变。每一段变奏都应该象主题本身一样地在曲式上自成起讫，浑然一体。

变奏的动机

在古典音乐中，每一段变奏的统一性都比主题更胜一筹。这是系统地运用“变奏动机”的结果。在较高级的曲式中，动机得自主题本身，从而使所有的变奏都与主题密切相关。

在练习形式中，动机应该是一个事先决定的音型，它的变化不能超出适应和声与结构所要求的范围（参见《c 小调变奏》的前面十一段变奏）。

变奏动机的产生

要得到一个合适的变奏动机，必须辨认出哪些是主题的基本要素。把所有次要的东西（润饰、装饰音、经过音、延留音、倚音、颤音、流动音等）都省略掉，这样的简化可使基本结构一览无遗。在作这样的裁减时必须考虑到与和声的关系（见例 124 a）和 126 a））。同时发生的节奏上的简化有时要求作一些调整，象 124 a）的最后四小节中那样，有几个特征型必须移到其它拍子上。以哪些特征型为主，各段变奏不必统一，因此，可用的“骨架”便可能不止一个。

变奏动机必须适应所选的“骨架”，因此它的性质和长度要受到主要音与主要和弦的数量与分配情况的限制。它的长度很少超过两小节；在很多情况下只有半小节或更短。

围绕主要音的变奏。在至少是最初几段变奏的动机中，通常总是在主要音的周围加上邻音。主题中的音往往包含在音阶线条或分解和弦的某些部分中。当然，这类要素必须适合明白表示出来的和声。变奏动机的节奏安排同它的性格关系很大，它通常总是在整首变奏中贯穿始终的。

名曲选例

贝多芬，《第亚贝利主题变奏曲》。这里的好几段变奏(例如2、9、11、12、14、18、28)的动机都得自主要音的比较复杂的盘绕加花润饰。例 124b)，c)和 d)就是根据 124 a)的骨架所得到的几个这类情况。注意主要音在节奏上的转换。

贝多芬，c 小调 32 段变奏。最初三段变奏中的十六分音符的音型由一个分解和弦与音的重复结合而成，后者得自主题的前三小节中的重复的 G。最初两段变奏中的和声的节奏化对变奏的动机也有影响。例 125 a)与b)示出变奏 4 与变奏 5 中的变奏动机是怎么得来的。在变奏 5 中注意 C 与 ♭E 的位置的对换，这类对换在其它变奏中也有(见变奏 7 与 9)。

勃拉姆斯《亨德尔变奏曲》。这二十五段变奏的动机，勃拉姆斯主要都是取之于主题的特征型。例如，第一段变奏的动机取自第一小节的低声部，节奏上紧缩一倍。它在节奏上的补充提供了伴奏音型。这三个音的三连音形成第二段变奏的动机。变奏 16 中的动机的来源非常古怪，如例 127 a)与b)所示。

变奏动机的应用与加工

变奏的动机必须适应和声的每一次移动（而和声本身也可变奏），并包括主题的所有主要的音。为使变奏内部做到多样化，应该把动机适当地进行加工。终止式、对比、细分之类结构性特征会产生额外的加工段，从而使变奏内部再发生变奏。

名曲选例

贝多芬《第亚贝利变奏曲》。第 1—8 小节与第 17—24 小节的静止和声同第 9—12 小节与第 25—28 小节的模进之间的对

比，要求变奏的动机极其灵活多变。结果，其中许多动机都很短。在另外一些地方，当和声变化比较频繁时，动机就受到调整或进一步变化（例如第 3、7、8、12、18、19 与 23 变奏）。几乎所有变奏中的模进都通过替换不同的进行（常常是远关系的）来加以变化，例如变奏 5 中的那样。变奏 20 的和声颇为怪诞；甚至在瓦格纳以后的时期，人们也会说它是“现代派的”。

贝多芬，♭E 大调十五段变奏，作品 35。主题进入以前的三段变奏只是作为低声部的对位式的补充而构造的。在变奏 1（跟在主题之后的）中，为了适应和声的更为丰富的进行，动机作了很大改动（第 5 小节）。变奏 3 的动机由两个要素组成，它们的替换把句子的划分搞乱了。在第 13 小节中，甚至和声的变化也作为一种先现音在弱拍上出现。这些变奏很多是以辉煌的钢琴风格来写的，其中动机的格局不那么严格。保留“律动”，便可以有关系较远的变化。在变奏 4 中十六分音符是作为音阶线条开始的，但到第 9 小节它们就变为分解和弦，而到第 13 小节琶音的布局又发生变化。变奏 7 是一个八度卡农，它表现出贝多芬的超人的才智。

有两段变奏用的是小调。降 e 小调的第 14 变奏与原来的和声的差异只在于它用了一些变换（特别是那不勒斯六度）。但另一段变奏，变奏 6，却极其有趣。主题作了一些无关紧要的调整，和声几乎完全是用 c 小调来配置的。只有最后两小节才重新确定了 ♭E 大调。

贝多芬，c 小调三十二段变奏。变奏 5 是在一个变奏段内部有所发展的例子。这一变奏动机的十六分音符是第 1—3 变奏的十六分音符的“回声”。这个节奏音型确定了这一变奏的性格，但是主要的特征型（例 125 b)）中的 a 源自主题的第 7—8 小节，如例 125 c)所示。主题的第 5—6 小节中的高潮性发展在这里通过浓缩的方式来体现，该动机的三种形式挤在一起。第 7—

8小节中的模仿式重复甚至压缩得更紧。

有些动机的“加工”容许不同的处理。在第1、2、3变奏中采用了把一个乐思以类似对位式转位的方式用之于几段变奏的手法。第10与11、20与21变奏之间的关系是相似的。后面这一对加上第22变奏就延伸为三段一组；在第22变奏中，那个三连音的音型以卡农式模仿的手法加以简化。第15与16变奏实际上是一样的，只有少许节奏上的变化。

大小调的互换是多样化和声的一个显著来源。但这种互换从来不是很呆板地只靠变换调性记号来进行。例如，在第12、13、15与16变奏中，第3—4小节的I—IV被VI—II所取代，临近终止式的进行也经过变动。

在第3与29变奏的第3小节中，I被一个和弦所取代，而这个和弦在c调中出现却是难以理解的；它最好解释成因低声部与高声部平行进行而形成的经过和弦。

勃拉姆斯《亨德尔变奏曲》，作品24。勃拉姆斯一会儿把一些特征型当作主要的特征型，一会儿又把另一些当作主要的，就这样不断形成新的骨架。这使他能够把第3变奏的第7小节当作第8小节的终止式下属和弦的上拍，而把I级和弦变成下属和弦的属和弦。用类似的方法，他通过省略经过和弦而简化了第5与第6小节。然而，在第一变奏中，裁减为主要内容的这一做法也容许相反的处理——增加主要声部中的模仿所必需的经过和弦（第6小节）。

在第2变奏中勃拉姆斯大胆地作了一个深远的结构变化，这一变化后来也用在第5、11与20变奏中。第1小节的一半在第2小节中得到重复（例127 c）），这就降低了第2小节的重要性，使它成为仅仅是第1、3小节之间的一个穿插。于是第2小节就从属于第1小节，从而形成一个两小节的短句。

但是，**同一段变奏内部的变化无论多么深远**，**钢琴风格始**

终保持一致。

《亨德尔变奏曲》中的和声变奏很大一部分是从第 1 小节的$^\flat$B 到第 3 小节的 D 的旋律进行中派生而来的。勃拉姆斯把这一进行放到低声部作为根音进行(主音—中音)，从而把它变成了和声进行。这样，第 7、9、11、14 与 19 变奏的第 3 小节中的中音就用来导向属和弦或中音和弦(大调或小调)上的终止式。在几段小调的变奏(5、6 与 13)中，第 3 小节都是滞留在中音大调($^\flat$D)上，而终止式则导向Ⅴ、Ⅲ与Ⅴ。其它有趣的和声变奏还有：第 4 变奏中的第三小节是Ⅵ，而第 17 变奏中的第 3 小节是Ⅳ(而不是Ⅰ或Ⅲ)。

第 20 变奏的特点是旋律和低声部都采用半音进行。第 9 变奏的 B 段是从属音（F）开始的，但写明的重复却开始于$^\#$F（作为$^\flat$G 的意义)，它确定了降下中音大调的近关系领域。

变 奏 中 的 对 位

就某种意义来说，所有的变奏都与对位法有一定的关系，哪怕只是对位的初步练习，即五类写作(Five Species)——为“固定旋律”增加一个或更多声部。在变奏曲中，主题好象是一个固定旋律；“律动”的加速也可能是由此派生而得。

但是可以看到各种各样的对位处理，有时整个一段变奏都建立在对位手法上。在主题的一个派生物上建立一段赋格时，结构变化可能很远。

名曲选例

贝多芬，c 小调 32 段变奏。这里的大多数变奏都是在基本布局上增加一个或更多声部而构成的。就低声部而言，这一手法很象巴赫与勃拉姆斯的帕萨卡里亚以及勃拉姆斯《海顿变奏

曲»的固定低音终曲。

有些变奏中采用综合性的对位手法，那就是更高一级的了。第 17 变奏中出现自由模仿，第 22 变奏中出现卡农，第 10 与 11、20 与 21 变奏都是用的八度二重对位。

贝多芬，«^{b}E 大调变奏曲»，作品 35。第 7 变奏是卡农式的，整套变奏用一个 Finale alla Fuga（"类似赋格的终曲"）来结束。

贝多芬，«第亚贝利变奏曲»。所用对位手法包括：赋格曲（第 32 变奏）、小赋格曲（第 24 变奏）、卡农式模仿（第 19 与 20变奏）以及自由模仿（在其他许多变奏中，诸如第 4、11、14、20 与 30）。

勃拉姆斯，«亨德尔变奏曲»。终曲又是一首赋格曲。第 6 变奏是一首卡农；第 8 变奏建立在八度二重对位上。钢琴上的类似对位式的模仿使得第 16、18、23 与 24 变奏的内部获得了统一。

从对位技巧的角度来看，勃拉姆斯的«海顿主题变奏曲»作品 56 a）中的第 4 与第 8 变奏是特别饶有趣味的。第 4 变奏由二重对位，或者不如说由三重对位构成，可作八度和十二度的转位。第 8 变奏包含一个用多重对位的许多倒影形式的综合体。

为变奏打草稿

在为一套变奏的创作进行准备时，应把主题加以充分的研究，并决定各段变奏怎样开始最好。在把主题裁减到其最基本要素后，应该写出许多草稿，以探索各种各样的变奏动机。即使其中很多是生硬呆板的，即使某一个原以为颇有发展可能的动机变得难以处理了，作曲家却能从而对主题、对它的可能性以及局限性获得充分的了解。不同草稿中的一些要素往往可以结合起来而成为深刻感人的变奏动机。

这样，就可以从许多不完全的草稿中选出比较好的几条来进行推敲，使之臻于完善。

谱例126的说明

例126a）中的骨架取自贝多芬《钢琴奏鸣曲》，作品79—III。在这一特定情况下，除简化的旋律与低声部外，不再需要什么别的东西。以下的例子说明如何应用一些简单的变奏动机。

在例126b）中，旋律音周围加上了倚音与插入的十六分音符，它们使进行得以连绵不断地持续下去。低声部只作了很小的节奏变化。在这个有点原始的处理中，主要的音总是出现在音型的同一点上。

例126c)回避了这种机械的重复，因而是比较流畅而多样化的；主要的音分布得比较自由，虽然它们都在同样的半小节内。伴奏采用一个简单的华彩音型。例126d)用了不同长度的音，就更加变化繁多了。

在例126e)中低声部是作为旋律声部来处理的，上方的要素成为伴奏。

例126d)、f)与g)中的伴奏通过节奏变化以及运用转位与和声上的润饰而作了很大的变奏。

例126g)是充分发挥的。动机型在终止式的范围内转换并得到进一步的变化。节奏型a逐渐演变以保持“律动”，而变奏动机的延留音则在第6—7小节中分裂成不相连的八分音符。

一整套变奏的组织

人们常常把形式上的变奏同性格上的变奏区别开来。但是要说一段变奏完全是形式上的，因此毫无性格，那也是无稽之

谈。相反，正是因为有性格，所以才变化万千。每一位作曲家在为变奏的动机打草稿时都会考虑到必需提供足够的性格上的对比。

如果各段变奏之间的调性对比按传统方式仅仅只是主大调一主小调的对比的话，上述性格对比就更其必要。贝多芬的《六段变奏》，作品 34，是不遵守这一原则的一个无与伦比的例子。主题用的是F调，变奏则用 D、^{b}B、G、^{b}E、c、F 等调。速度与性格的差别也很大。主题与第一变奏是柔板；第二变奏是“Allegro ma non troppo”(快板，但不太快)；第三是“Allegretto(小快板)”；第四是“tempo di Menuetto(小步舞曲速度)”；第五是“Marcia: Allegretto(进行曲：小快板)”；第六是“Allegretto(小快板)”；最后是一段尾声，它回到开端处的柔板。性格的对比由于节拍的改变而进一步加强：2/4、2/4、6/8、4/4、3/4、2/4、6/8、2/4。

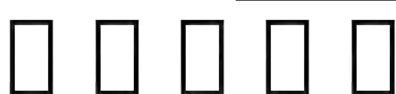
从美学观点来看，把一整套变奏限制在一个主调之内是毫无道理的。交响曲与奏鸣曲早就逾越了这个限制。

勃拉姆斯在抒情的变奏中掺进更富节奏性的变奏，从而增加了多样性。在《亨德尔变奏曲》中，我们可以把有几段变奏的特点说成是：抒情的或宛如歌唱的(Cantabile)(5、6 与 11)；热情洋溢的(9 与 20)、节奏性的(7 与 8)；匈牙利风格的(13)、风笛似的 (22)。请注意那些启发性的表情指示：legato, staccato, risoluto, dolce, energico, grazioso, leggiero.

最重要的组织原则是多样化。这并不排除把两三段变奏归为一类而在性格上不作很大变化的做法，特别在一个乐思分几步进行加工的情况下更是如此。自贝多芬以来，一般的倾向是逐渐推向高潮(在很长一套变奏中可以有若干高潮)，这高潮可以是感情激动的、节奏强烈的、动力性的、快速的，或是几种情况兼而有之。
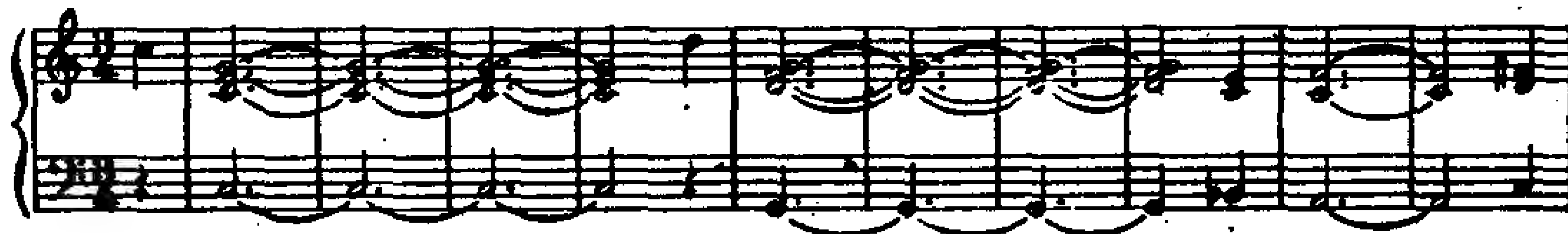
偶尔也有在两段变奏之间嵌入一个短小桥梁或过渡段的做法(例如《六段变奏》，作品 34，第 5—6 变奏)。一般说来，还加上一段尾声或终曲，它有时就是从最后一段变奏中发展出来的。这一类段落的写作技巧我们将在第十八章中详细讨论。
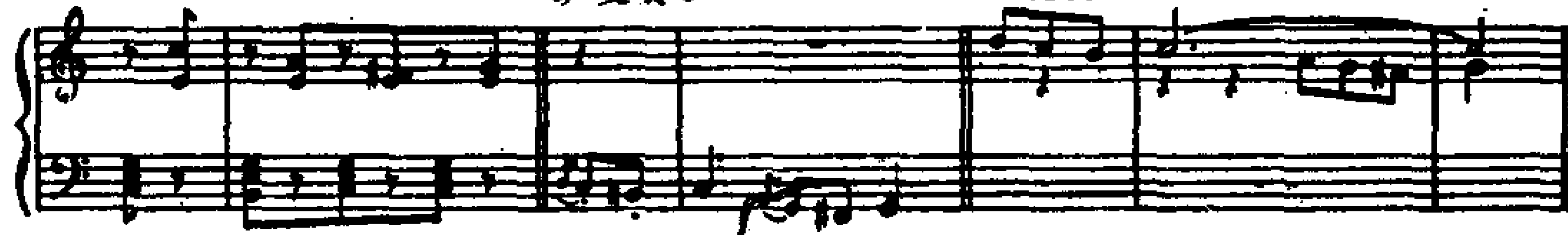




主题与变奏

例124
贝多芬：《第亚贝利变奏曲》作品120

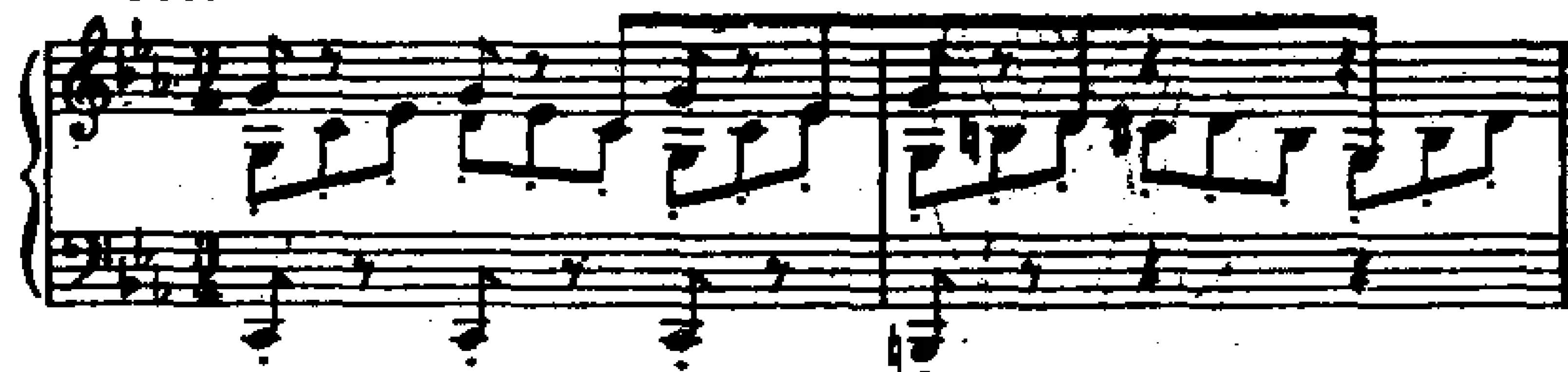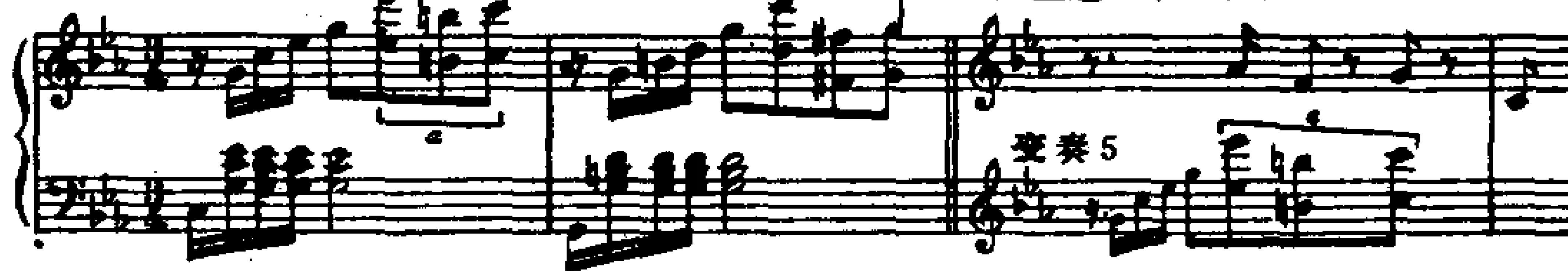




b) 变奏2　　c) 变奏9　　d) 变奏11



例125
贝多芬：c 小调32段变奏
a) 变奏 4



b) 变奏5　　c) 主题　第7小节



例126

贝多芬：作品79－III

a) *Vivace*

b)

c)

d)

e)

f)

g)

例127

a）勃拉姆斯：《亨德尔变奏曲》，作品24　　b）“a”的逆行

c）变奏16

e)

Va奏2

第三部分 大型曲式

第十八章 大型曲式的各个部分(附属形式)

大型曲式可以由较大的部分或较多的部分或既大又多的部分组成。

较小的部分可以通过内部重复、模进、延伸、冲淡和放宽连接句等手法来加以扩张。各部分的数量可通过补充一些小尾声或插段而有所增加。在这种情况下，基本动机的派生句形成新的主题单元。它们的结构功能是协调的而不是对比的。

大型曲式通过对比的繁殖力而得以发展。对比的种类不胜其数；作品篇幅越大，阐述主要乐思的对比类型就应该越多。

在比较简单的曲式中，主要的对比是由和声提供的，和声组织得用以表现适当的关系领域。在诙谐曲中，转调的和声与稳定的和声相对立。在大型曲式中，转调的经过句可以组织成独立的段落，即过渡段，它把主题和另一个稳定的对比乐思即次要主题或副主题结合在一起。

过 渡 段

过渡段的目的不仅是引进一个对比;它本身就是一个对比。它可以在正主题结束后以新的主题形式开始; 正主题的结束也可以在主题上与和声上转化为一个连接段。

过渡段，特别当它是一个独立的段落时，属于次要乐思的范畴。在大型曲式中,过渡段在不同的地方出现:在正主题与副主题(转调到另一领域的)之间;作为重新过渡(回到主调);或是在再现部中,作为从主调到主调的一条迂回的道路。

过渡段的结构通常包括四个要素:确定过渡乐思(通过重复，往往是模进的);转调(往往分几个阶段);冲淡动机特征;确定一个适当的上拍和弦。这几方面可能以不同的程度互相重迭。

具有独立主题的过渡段

当一个专用的过渡主题跟在正主题后面时，它在结构上总与前后的主题不一样。它包含一个短小断片,在这一断片内部,起组成作用的动机型只作一些微小的变化。短小的节奏型方便灵活地适用于转调与冲淡的过程。在最初的呈示以后，至少有一部分得到重复,以确定该乐思,然后就开始转调。流畅地变化领域、迅速地消除典型特征,这是过渡段同它前后的稳定主题不同之处。

名曲选例

作品 2/2—Ⅰ。过渡段在第 32 小节以一个四小节的断片开始,这一断片建立在正主题的第 9—10 小节的一个转位进行上。

局部的重复（高三度）转调到属调的V（第42小节）。音阶线条在一个持续音上方通过两次中断其向下的进行而逐渐冲淡。第42—57小节滞留在属和弦上，这就促进了E大调（第39小节）到e小调的转化(第58小节)。

作品2/2—Ⅳ。过渡段的开始断片建立在一个终止式上(第17—20小节)，它上面的十六分音符的音型提供了动机的内容。在延续部分中只有两小节得到重复(略有变化)，其后就转向属调(E)的领域(第24小节)，它是下一段的主调。

作品2/3—Ⅰ。过渡段的开始断片包含4小节（第13—16小节)。它在重复时有所变动，以便结束在V上(第21小节)，和声围绕着V滞留了六小节，仍然没有真正的转调（#F只是装饰性的)。与接下去的副主题的关系很特殊(见第217页)。

作品10/3—Ⅳ。这一极短的回旋曲包含了所有正规组成部分的雏形。过渡段(第9小节)虽有内部的重复，却只有七小节，它仅只是导向V，而没有任何真正的转调。

作品7—Ⅳ。过渡段从左手的一个动机开始（第17小节)，它原先在第9小节中是作为正主题的对比中段的动机出现的。在第24小节中它稳定下来，使属领域的I与V互相替换，而这替换又同通常的“冲淡”结合在一起。出人意外的是，它在第36小节以一个进行到属领域的I的丰富终止式结束（该终止式开始于第30小节)。在这里，把结束在属领域的I解释为一种重迭，是不能令人信服的。最好还是用下面的事实来解释：结束在V上就不可能很好地导致接下来的Ⅶ这一变化属和弦。

作品13—Ⅲ。过渡段的开始断片(第18—21小节)只不过是一个转调的进行。模进式的重复结束在中音领域的I上，同副主题的开端重迭。

作品31/2—Ⅱ。过渡段的开始断片就是^{b}B持续音上方的两个短句(第18—21小节)。在第22小节中，第一个短句重复

时的变奏方式使它的第二小节可以理解为在节奏上源出于第二短句。从这一变体发展出一个在属领域的Ⅴ持续音之上的短小插段，它在第 27—30 小节中被冲淡。

其它独立过渡段的例子见作品 10/1—Ⅰ，第 32 小节；作品 22—Ⅱ，第 13—18 小节；作品 90—Ⅰ，第 25 小节。

从前面的主题发展出来的过渡段

从技术上来说，转调和“冲淡”的过程是用于某一特定主题，还是用于正主题的一些要素，都没有什么本质的区别。有时转调立即开始，过渡特性很明显。在另一些情况下，几乎整个正主题都得到重复，过渡特征一直延迟到最后几小节才出现。这些例子给人的印象是经过变化的重复，结束处的过渡技巧是从变奏脱胎而来的。

名曲选例

作品 2/1—Ⅰ。转调从正主题开端部分的移调（第 9 小节）开始。接着立刻就是“冲淡”过程，而和声则以模进方式进行到中音领域的Ⅴ（关系大调），它在第三次进入前成为副主题下方的持续音。

作品 2/3—Ⅳ。正主题最初四小节的直接引用由于在最后一个和弦中用了 #D 而在和声上偏离出去。最后两小节先作模进，然后被一些“余迹”在下行音阶线条中的链环式联结所“冲淡”，进入属领域的Ⅴ。

作品 14/1—Ⅰ。开端部分的引用（第 13 小节）通过向属领域的Ⅴ的半音进行（第 17 小节）而偏离出去，属领域的Ⅴ是在持续音上方牢固地确定下来的。

以上三例都是从正主题的开端部分中产生的。下面两例则

利用正主题的结尾部分。

作品 13—Ⅰ。在引子之后，正主题在第 11 小节出现。它在第 35 小节以一个与开始音型相关的四分音符音型结束在属和弦上。这一音型——主题的“尾巴”——被提取出来并以类似模进的方式加以运用（第 39 小节），使它进行到关系大调的 V。（说来奇怪，副主题用的是 ♭e 小调，而不是预期中的 ♭E 大调。）

作品 31/1—Ⅲ。正主题在其多次重复中总是以一个两次重复的音型结束（参见第 15—16、第 31—32 小节）。这一音型（第 33 小节）为过渡段提供了全部素材。注意这里裁减为上拍的过程（第 36 小节），若以链环方式联结时，它形成“冲淡”。

作品 7—Ⅰ。这里的开始动机和一个节奏上的新动机型（第 27 小节）结合起来（第 25—28 小节）而相当突然地进行到属领域的 V（第 35 小节）。

在某些情况下，不是把正主题的一些片段重新组织以产生远关系结构，而是几乎完整地重复正主题，但配以转调的和声。

作品 53—Ⅰ。开端部分在第 14 小节得到重复时略加变化。第 18 小节中的延续部分比第 5 小节的原始陈述移高一个三度。一个在增六和弦上插入的小节（22）进行到 E 调的 V。接着的经过句因冲淡的过程而大大延伸。这样一来，正主题的每一个要素都在过渡段中出现。

作品 57—Ⅰ。在第 17 小节中出现开端部分的经过变化的重复，原来结构中的那些长音符分裂成和弦模式，交替出现。由于插进了这一和弦模式，最初四小节伸展为六小节。最后一个短句（第 23 小节）的经过变化的重复偏离到 ♭a 小调的属调。接下来几个冲淡的小节使人们可以在副主题进入时（第 36 小节）把它们作为 ♭A 大调的属调来接受。

再现部中过渡段的改动、裁减或省略将在第 230—232 页加

以讨论。

再过渡段

在回旋曲中从副主题回到正主题一般说是非常简单的；在奏鸣曲中，主题呈示之后又回到开始部分也非常简单，因此不需要有一个特别的段落。不过，有时偶尔也有一些短小的连接段，既象是"桥梁"，又象是"垫圈"。例如，请参看作品 2/2—IV，第39—41 小节或第 95—100 小节；作品 7—IV，第 48—49 小节与第 89—93 小节。

在转调性对比段和Durchführung之后出现的再过渡段，在功能上和心理上都是更重要的。真正的转回原调往往是前面的转调片段的一部分，因此再过渡段本身开始于上拍和声，而且一般说来它不过是动机余迹的冲淡过程。动机素材往往取自副主题；有时用到正主题的一些特征型；预示将回到正主题。

名曲选例

作品 2/2—I，第 210—24 小节以及作品 10/1—I，第158—67 小节所示只是围绕着属调和声的一些冲淡手法。

在作品 28—I 第 257—68 小节中，再过渡段体现了真正的转调，所用的是结尾主题的动机素材。"Durchführung"本身结束在下中音调的V上，它在一个持续音上面保持了三十八小节。相反，真正的属和弦却只保持了两小节(第 267—268 小节)。

作品 7—I 更是与众不同（就算不是绝无仅有的话）。转回原调加上再次过渡一共只用了两小节（第 187—188 小节），而且，它们是在关系极远的 a 小调与 d 小调领域中停留了一段时间后发生的。

作品 2/1—I。再过渡段(第 93 小节)与第一、二两例的区

别只在其动机素材方面，它清晰地预示正主题的第 2 小节。

作品 31/1—Ⅰ。第 170 小节中右手的切分节奏暗示出主题的一个主要特征型。

作品 90—Ⅰ。在第 130 小节的第二拍上出现一个十六分音符的音型，它在第 133 小节扩展为较长的时值。经过几次附加的节奏变化之后，发现它原来是主题的最初三个音的准备（第 144 小节）。

作品 53—Ⅰ，第 146 小节。从第 3 小节开始的那个十六分音符的音型在一个固定低音上方为再现部中的相应小节作好准备。

《英雄交响曲》—Ⅰ。再过渡段是非常戏剧性的。它在第 366 小节以第 5 小节的动机型在同主音小调的下中音和弦(♭Ⅵ)上开始，这一动机型很快就冲淡并裁减为一个重复的音。它以那段著名的圆号进入来结束，圆号吹出正主题的主形式，由持续的属功能和声衬托。瓦格纳——他也许是对的——认为这是一处印刷错误，他要圆号用 ♭B 调而不是 ♭E 调来吹。

作品 13—Ⅰ。第 167 小节到达属音，它作为左手的持续音一直保持到第 187 小节。频繁的力度变化与 sforzati 使这一再过渡段成为整个乐章的戏剧性高潮。第 171—174 小节与 179—181 小节中的短句一望即知是正主题的先现，从第 187 小节开始的那个八分音符的音型与它也是有关联的。第 187—194 小节的八小节的经过句所起的作用既是暴风雨高潮的冲淡，又是通向再现部开端的一个连接。

作品 10/3—Ⅳ。整个再过渡段是从正主题派生而来的，开始就是照抄它的开端部分(第 46 小节)，要不是因为“用错了调”的话，人们还可能误以为是再现部呢。它采用同主音小调的和声而进行到属领域，后面是一个源自主题第三小节的冲淡性经过句(第 50 小节)。

作品 22—Ⅳ。这一回旋曲的C段以同主音小调结束(第 103 小节)。从和声来看,进一步的转调是不必要的。但是也许还是需要有一个对比,因为前面一段大部分是用的 ^{b}b小调或是围绕着 ^{b}b 小调进行的。提供这个对比的是一个到相当远的领域的转折(第 105 小节)及其后的转回原调。这些小节中的主题素材实际上是主要动机的移调,它在后面的延续部分中被中和。

副 主 题 组

副主题最早出现时可能是为了在一个对比的转调乐章中起浓缩与稳定作用。起初它们只不过是一些插段，后来就发展为一些明确的补充性段落,确定并结束在一个关系调上,例如属调或关系大调。

从思想上说,副主题是基本动机的派生物,即使其间的联系不是一下子就看得出来。情绪、性格、力度、节奏、和声、动机型与结构上的对比应该能把正主题与副主题区别开来，也能区别各个副主题。

从美学上讲,最重要的对比是结构的对比,因为它表明从属的关系。正主题内部的重复能使它更容易被记住，而通过变奏又能为发展与加工作好准备。在副主题中，往往用单纯的重复与并列来代替发展与加工。

这样就常常有许多各不相同的结构，它们一个个肯定下来然后又被丢弃而让位于下一个结构,这就是副主题组。

名曲选例

作品 2/1—Ⅰ。在第 21—25 小节中，一个短句出现了三次。接着是一个短小断片，在第 26 小节与之并列在一起并在第 31—32 小节局部得到重复。到第 33 小节又有一个新的结束断

片与之并列，它也得到重复。小尾声开始于第41小节。

作品2/2—Ⅰ。这里的副主题组是以类似方式组织起来的。第59—62小节的短小断片两次得到模进式的重复。在第70小节，一个源自前一模式的结尾的两小节断片得到陈述并也两次模进。在第76小节中正主题的几个派生句并列出现，没有什么连接句。一个终止式断片（第84小节）及其重复把副部带到结束（第92小节）。后面是几个小尾声。

作品2/2—Ⅳ。一个两小节的短句（第27—28小节）得到重复，在再次局部重复后它又通过另一不同断片的模进式的和其他方式的重复（第32—39小节）而被冲淡。

作品2/3—Ⅰ。第一副主题（第27小节）在小v领域中开始，小v是用来取代前面的C调属和弦的。与过渡段之间的这一关系是特殊情况，堪与弦乐四重奏作品18/5的第一乐章（第25小节）媲美，但在贝多芬后期的作品中这种情况却并不多见。

六小节的断片（第27—32小节）以类似模进的方式得到重复（第33—38小节）。一个不同的两小节断片（第39—40小节）与它并列出现，得到重复并裁减为两个单小节的变体（第43—44小节）。两小节的连接句开始了另一个更为抒情的主题（第47—61小节），它巧妙地运用模仿并以二重对位的方式运用声部交换手法。在第61、69、73小节中出现其他截然不同的结构。接着是几个小尾声。

作品10/3—Ⅳ。内容的无足轻重（它只不过是一行向上和向下的半音音阶线）使这一主题显得更加次要了。第17—18小节这两小节的短句是一个节奏化了的半音音阶，后面跟着一个下行的变奏，其中有着明显的转向与偏离。原来短句的第二次重复直接进行到上拍和声。

作品13—Ⅲ。四小节的短句（第25—28小节）之后是经过变化的重复（第29—33小节）。第33小节的三连音音型进行到

第37小节的终止式。建立在这同一音型上的模仿性插段经冲淡后又一次引导到终止式（第43小节）。另一个采用变化重复的尖锐对比的断片（第44小节）之后是三连音音型的重新出现（第51小节），三连音音型之后是转回原调。

作品14/1—Ⅲ。整个副主题包含八小节（第22—29小节），即一个四小节的断片及其重复。

显然可见，甚至在同一个作曲家的风格范围以内，长度与复杂性也可能是千变万化的。如果可以概括的话，这就意味着结构可以比较"松散"（它靠较短断片的立即重复而构成，各断片只是以并列的方式连接在一起），内在发展的程度较浅。

"抒情主题"

在舒柏特的影响下，理论家们开始把副主题称之为歌唱主题或抒情主题。这种叫法是错误的，因为有许多副主题根本不抒情。但是这一名称却对一些作曲家的思想产生了奇怪的影响，好象是要他们创作越来越长的抒情旋律。抒情的（或歌唱性的）特点是比较松散的结构的产物，这种结构同大众音乐的结构紧密相关。所谓"松散"，指的是对节奏特征以外的所有特征几乎一概不予理睬，从而就忽视了更为深邃的言外之意，只能通过成倍地增加主题来充实内容。

当然，抒情的副主题在舒柏特以前的作曲家的作品中就有，因为它们形成一种潜在的对比。例如，可参见莫扎特《g小调交响曲》，K.V.550—Ⅰ，第44小节；《F大调弦乐四重奏》，K.V.590—Ⅰ，第31小节；贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品10/1—Ⅰ，第56小节；作品13—Ⅰ，第51小节以下；作品31/1—Ⅰ，第66小节以下；作品53—Ⅰ，第35小节；作品57—Ⅰ，第36小节；《弦乐四重奏》，作品18/4—Ⅰ，第34小节。

舒柏特的典型例子包括：钢琴奏鸣曲，作品 143—Ⅰ，第 60 小节以下；«c 小调奏鸣曲»，遗作编号—Ⅰ，第 40 小节；«d 小调弦乐四重奏»—Ⅰ，第 61 小节；弦乐四重奏，作品 163—Ⅰ（第 60 小节）与Ⅳ（第 46 小节）«♭B 大调钢琴三重奏»，作品 99—Ⅰ；«♭E 大调钢琴三重奏»，作品 100—Ⅰ。

勃拉姆斯的典型例子有：弦乐四重奏，作品 51/2—Ⅰ，第 46 小节；弦乐五重奏，作品 111—Ⅰ，第 26 小节；«第二交响曲»—Ⅰ，"C"处；«第三交响曲»—Ⅰ，"B"后的十四小节。

在这些例子中，一眼即可看出有大众化的笔触。在一个持久不变的节奏的统一之下，音程自由地变化着。在贝多芬«第五交响曲»—Ⅰ第 63—93 小节中，四分音符的持续进行延续了三十一小节。第一个短句（四小节）两次重复而没有结构上的变化，后面又是两个四小节的短句，再加上冲淡的过程。结构简单，不言而喻。

钢琴并不很适宜于弹奏歌曲性质的东西。因此，钢琴主题中的抒情特点就不如弦乐主题那么明显。在前面提到的选自贝多芬奏鸣曲的例子中，我们看到，对比是由比较长的短句的多次重复（没有变化或略加变化）形成的。在作品 13—Ⅰ中，一个八小节的主题（第 51 小节）出现三次。在作品 31/1—Ⅰ的一个四小节短句（用的是中音大调，第 66 小节）中，切分节奏出现三次。这一短句重复两次，重复时略有变化，第二次用的是中音小调。

作品 53—Ⅰ虽然是钢琴风格，它的抒情性格（"dolce e molto legato"，第 35 小节）却很清楚。同一节奏型扎扎实实地出现七次。在作品 57—Ⅰ第 36 小节以下的那个两小节短句的三次节奏相同的重复中，节奏动机每次都是出现三次。如果我们把这一主题同后面（第 51 小节以下）的"agitato"段作一比较的话，就能看到它的抒情性格特别明显。

尾　　声

许多乐章都没有尾声，因此显然应当把尾声看作非本质的附加物。认为尾声能帮助确定调性之说是没有什么根据的。如果前面的段落没能确定调性，尾声未必能补其不足。事实上增加一个尾声，只能是因为作曲家觉得言犹未尽，很难说有其他理由。

这可能也是尾声之所以如此长短不一、形式多样的原因之一，在作品 2/1—Ⅰ中只有一个短小的延伸，简直称不上尾声。一个十二小节的短小尾声结束了贝多芬弦乐四重奏作品 18/6 的第一乐章。作品 2/2—Ⅳ的尾声（第 148—187 小节）长四十小节；作品 2/3—Ⅰ（第 218—257 小节）中也是四十小节。作品 2/3—Ⅳ（第 259—312 小节）中是五十四小节。但是在《英雄交响曲》的第一乐章中，尾声长达一百三十五小节，几乎是整个乐章的五分之一。

虽然不可能作一个全面的概括，但下面的叙述或多或少是适用于许多尾声的。

一般说来它们都从一个精雕细琢的终止式开始，其中有一些偏离现象甚至导入关系相当疏远的领域。由于一个断片比一个断片短，所以终止式也是一个比一个简单。最后的几个小尾声甚至可能省略终止性的下属和弦。Ⅴ与Ⅰ的互换之后往往接着主和弦的简单重复。动机素材大半源自前面的主题；为了适应终止性和声，这些主题经过重新结构，并作了有效的冲淡。许多尾声都脱胎于正主题的最后一次重复，后者实际上就成了尾声的一个部分。

名曲选例

贝多芬，弦乐四重奏，作品 18/4—Ⅰ。这里的尾声由四个

短小断片组成。第一断片(第 208 小节)长六小节，引用过渡段的动机(第 26 小节)并加以终止性的冲淡；第二断片（第 214—215 小节)引用开始的短句并加以冲淡；第三断片(第 216—217 小节)作了进一步的裁减，只用了前面的短句的余迹。最后的断片把这一裁减带到一个逻辑性的结束，亦即主和弦的重复。

注意这里在长度与内容上不断裁减的情况。当然，这种裁减不是一成不变的，而且从来不是按照刻板的规律进行。

作品 2/2—Ⅳ。正主题的最后一次重复为尾声作好准备，使它在第 140 小节出现时在调性上有所偏离。但真正的尾声段是在第 148 小节以一个八小节的断片开始的。在第 156 小节它局部得到重复，接着又通过一个等音程的转换($^{\sharp}d={}^{\flat}e$)而进行到一个那不勒斯领域的插段(第 159 小节)。在第 161 小节中，三声中部的动机再次出现在那不勒斯领域的 I 与 V 的互换之上。同一动机为在属和弦（第 165 小节）上的停留和再过渡段（第 169 小节)提供了素材。下一断片是正主题的一个略加润饰的重复，它后面跟着四个短小的小尾声。

作品 7—Ⅳ。在这里，回旋曲主题的最后一次重复也有着显著的偏离现象，它的 A^1 段出现在那不勒斯领域。再转调段（第 161—6 小节）给人的印象几乎是尾声的第一部分。下面一个建立在终止式和声上的断片长四小节。重复(第 171 小节)时延伸为六小节。接着是几个小尾声。

作品 13—Ⅱ。尾声由一个建立在Ⅴ—Ⅰ(第 67 小节）上的两小节短句及其重复组成。在最后的主和弦之前是三个单小节的短句。这一尾声段的和声极其简单。

作品 28—Ⅰ。这一乐章是贝多芬的钢琴奏鸣曲中最长的乐章之一，达四百六十一小节。但它的尾声(24 小节)按比例来说却是很短的，结构也简单。在正主题的一次局部引用(第 439 小节)之后，最后一个动机型(第 446—447 小节)得到四次重复，都

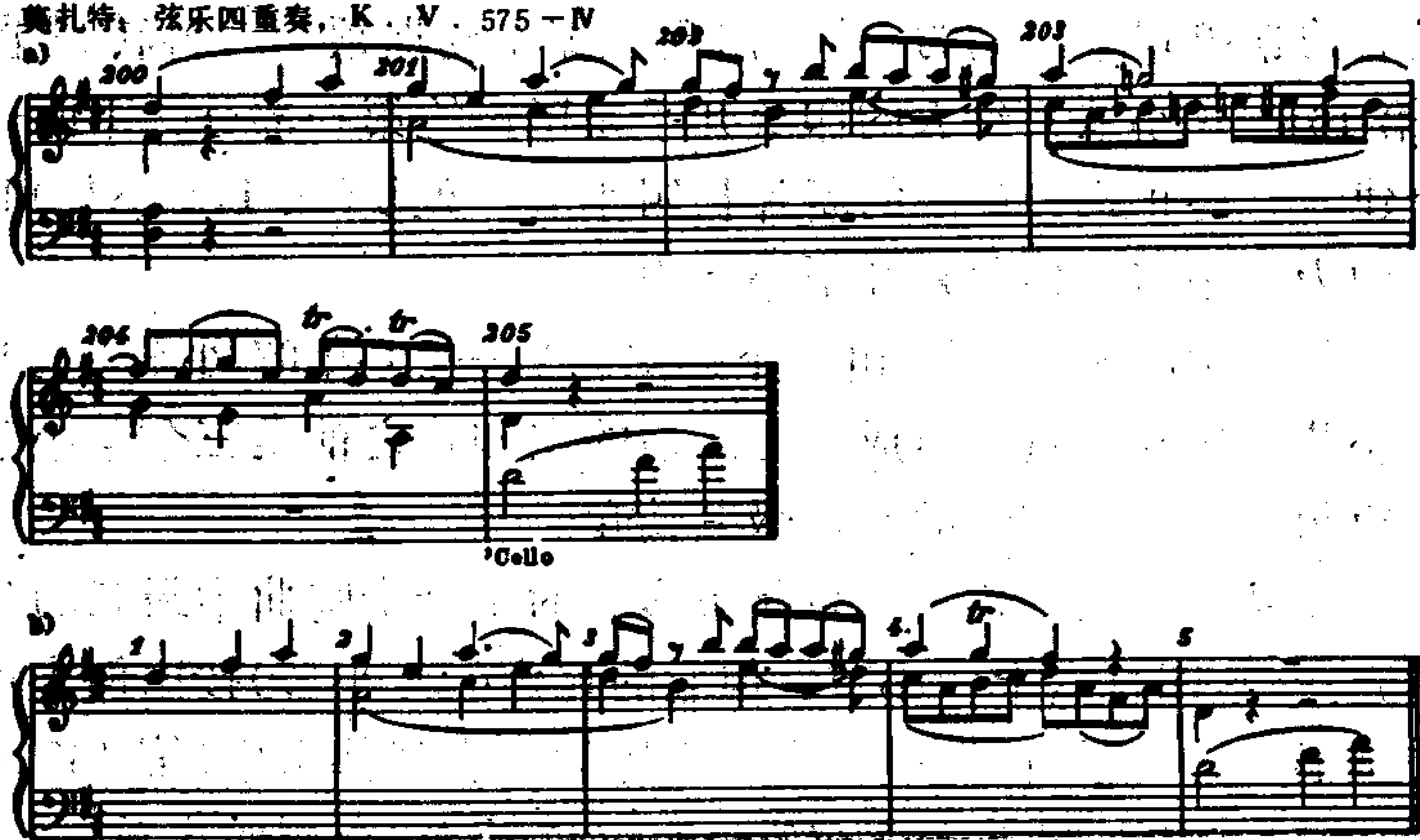
没有什么变化，只是它的上拍以分解和弦方式从 a^1 到 d^3 向上进行到高潮。这一向上进行因一个"渐强"而得到戏剧性的加强，它后面的冲淡过程则因为"渐弱"而显得更加突出。

莫扎特，«D 大调弦乐四重奏»，K.V.575—Ⅳ。这里的尾声（第 200 小节）给我们一个机会来讨论莫扎特的一个典型技巧，即把接头处加以重迭，就象是接榫头那样。这往往是因为四小节（举例来说）的断片延伸为五小节或甚至六小节而造成的。很明显，例 128 a)中的六小节（见下文）在第 4 小节就可以明确地告一段落（例 128 b)），而且可以延迟一小节才开始重复而无需加以重迭。但是莫扎特从经济角度考虑，让重复提前一小节开始，从而抵销了延伸的篇幅。

在这一尾声中所有六个断片都有重迭。第二断片开始于第 205 小节，第一断片也在这一小节结束。这是一个重复，它在结构上与功能上延伸为八小节，甚至可以说是九小节，虽然在中提琴和大提琴声部中终止式的结束部分被删掉了。同样的，下一断片（第 213—219 小节）在结构上是七小节，它的经过变化的重

例128

莫扎特：弦乐四重奏，K.V.575—Ⅳ



复(第 219—225 小节)证明了这一点。最后两个断片(第 225—227 小节,第 227—229 小节)各为三小节。

作品 57—Ⅰ。尾声于第 239 小节以副主题的部分引用开始,在第 243 小节中有一个富有表情的偏离到 ^{b}g 的现象。第 243—245 小节的这一断片在第 246—248 小节中得到重复。它在第 249 小节中的结束和后面的三小节断片的开端重迭,而后者本身则在第 252—254 小节中得到重复。接着在第 255—256 小节中两次重复前一短句的结束。这样,一些要素的长度在戏剧性的"渐强"中逐渐减少(6、4、3、3、1、1)。接着是六小节的主调和声(第 257—262 小节),它减弱到 ppp,在主要节奏的一次追忆中逐渐消逝。

莫扎特,«C大调弦乐四重奏»,K.V.465—Ⅰ。双纵线(第 227 小节)之后的第一个八小节是第 220 小节开始的再过渡段所产生的,后者进行到下属领域,为加工段(第 107 小节)的重复作准备。尾声的这一开始断片重新确立了主调领域并消除了它本身在动机上的牵制,然后才让位于下一个断片的并列(第 235 小节)。接着是两个三小节的和两个两小节的断片,还有惯常的主音重复。

一套变奏曲的尾声不一定有别于任何其它类型乐章的尾声。但是由于古典变奏曲很少超出大调—小调和声对比的范畴,它们的尾声往往具有更为显著的和声对比与转调时的偏离。

贝多芬,弦乐四重奏,作品 18/5—Ⅲ。尾声段在一个假进行之后在降下中音调(^{b}B)上开始(第 98 小节)。它包含若干断片,它们把主题的最初两个短句结合在一起进行加工。在其它方面它与前面介绍过的情况没有什么区别。

莫扎特,«d 小调弦乐四重奏»,K.V.421—Ⅳ。尾声(第 113 小节)以主题的第一个八小节的一次未经重大变化的重复来开始。要把这一尾声的出神入化的妙处一一加以描述,可能需要

长篇大论。它后面的大量短小断片大多数是在主要节奏型上补充的一些对位结构。偶尔嵌进一点什么，偶尔又作一些移动，这就使这些断片有的长，有的短，从而形成莫扎特所典型的不规则性。

莫扎特，《A 大调弦乐四重奏》，K.V.464—Ⅲ，行板乐章①。这些变奏的尾声是从一个持续音开始的，它的节奏使这一乐章获得了“鼓的变奏”的绰号。它包含若干断片，其中之一是主题的一个浓缩的引用(可把第 164 与第 1 小节、第 169 与第 6、14 小节作一比较)。从第 174 小节开始的断片不是从主题本身，而是从第五变奏(第 115 小节以下)派生而得。

在贝多芬的三套最大的钢琴变奏曲中，《^{b}E 大调变奏曲》有一个赋格式终曲。《c 小调变奏曲》的尾声连在第 32 段变奏的结束上。它不包含转调；但多了一段延伸为十小节(第 19—28 小节)的变奏，并以几段小尾声来结束。《第亚贝利变奏曲》的尾声也是连在最后一段变奏上的，它和前面介绍过的尾声没有什么区别。

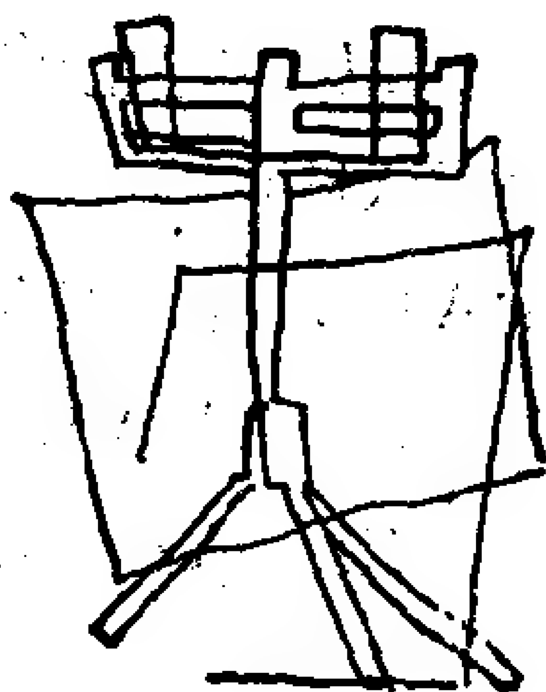
贝多芬，A 大调十二段变奏。尾声占全曲的差不多三分之一篇幅，转调次数很多，而且转得很远。在某一点上它甚至到达了应该说成是“属调的中音大调”的领域，即在 ^{b}A 上。

贝多芬，《仿维加诺风格小步舞曲》(4/4 拍子)的十二段变奏。这一尾声也转到很远的上主音大调(D)。

贝多芬，^{b}B 大调十段变奏。尾声(从变奏 10 的第 47 小节开始)包含大量经过句。有两段用主音领域的局部的变奏(第 103、119 小节)、两个用下中音领域(第 47 小节)与那布勒斯领域(第 146 小节)的插段。小尾声 (Tempo I) 完成了裁减与冲淡的过程。

① “爱乐协会”的总谱把这一乐章当作第三乐章，这是值得探究的，因为在彼得斯版本中它是第四乐章。可能它应该是第二乐章。

以上的分析说明曲式上的可能性是多种多样的。有一些特征是大多数可能性所共有。很少有一个主题能象主要主题那样独立自主地确定下来。前面一些主题的有变化的引用往往浓缩为短小的断片并由转调的经过句加以连接，这些经过句本身可能是由前面的素材构成的。在一段转调的对比之后，主音领域重新确立，这时接下去的通常是一个较长的断片。最后是一些小尾声，它们越来越短，内容逐渐裁减到只剩下V—I，或甚至只剩下I的一次重复。



第十九章 回旋曲式

回旋曲式的特点是一个或几个主题得到重复，其间以一些间插性的对比段来加以分隔。

三部曲式（小步舞曲——三声中部——小步舞曲，或诙谐曲——三声中部——诙谐曲）是这类结构的原型。它们都是ABA 曲式，其中各部分本身也可能是aba 曲式的。在贝多芬《第四》与《第七交响曲》中可以看到类似大型回旋曲式的结构，诙谐曲乐章的两次重复形成了 ABABA 曲式。舒曼通过增加第二个三声中部(例如在《第一》与《第二交响曲》的诙谐曲乐章、《a小调弦乐四重奏》与《钢琴五重奏》中)而形成了ABACA曲式。

在一些名曲中可以找到以下类型的结构:

行板曲式(ABA 与 ABAB)。①

较小的回旋曲式(ABABA 与 ABACA)。

大型回旋曲式(ABA—C—ABA)，其中有三声中部(C)。

奏鸣回旋曲② (ABC—C^1—ABA)，其中有 Durchführung (C^1)。

大型奏鸣回旋曲(ABA—CC^1—ABA)，其中既有三声中部又有 Durchführung。

这些曲式的结构要素可简可繁，可短可长。其中有过渡段、小尾声、插段等等，就象上一章中所说的那样。每一个大的部分可由几个断片组成。曲式的分类视各部分的数量与位置而定，而

① 把这些曲式称之为“回旋曲”也许是言过其实。

② 是谁最早采用了这一有用的术语?

不是以作品的实际长度为依据。

A 段的重复几乎完全在主领域；它们可加以重大的变化(见下文第 230 页)。B 段原来是在对比性领域中出现的，如果在再现部中重现的话，就移到主领域，过渡段也适当加以修改(见下文第 232 页)。

行板曲式(ABA 与 ABAB)

作品 2/1—II(ABAB)。A 段为三部曲式(第 1—16 小节)。过渡段(第 17—22 小节)引导到属调中的第一个副主题(第 23 小节)，后面是第二个短小的乐思(第 28 小节，带上拍)。第 31 小节的后半部分可作为返回 A 段(第 32 小节)的一个桥梁。省略过渡段使 B 段可以立刻接上来(第 48 小节)，但移到主领域。三个小尾声性质的小节结束这一乐章。

作品 7—II(ABAB)。A 段为三部曲式(第 1—24 小节)。一个短小的桥梁性短句把它连到 B 段上(第 25 小节)，后者在降下中音(^{b}A)领域开始，然后转到下属小调(f)与那不勒斯(^{b}D)领域，在第 37 小节到达属调。但是这里出现的不是再现部，而是插进了一个戏剧性插段，其中把正主题引录一次(在远关系调 ^{b}B 调上，它是降中音调的属调，第 42 小节)。真正的再现开始于第 51 小节；B 的再现(第 74 小节)受到很大的裁减，并被移到主调以抑制转调的倾向。尾声开始于第 79 小节。

作品 28—II。(ABA)。A 与 B 都是三部曲式。再现部中的重复是写明的，加上了典型的钢琴式加工。短小的尾声引用 A 与 B 的主导动机。

作品 31/I—II。(ABA)。这一乐章虽然只有三段，全长却有一百十九小节。A 段是三部曲式(第 1—16、17—26、27—34 小节)。B 段(第 36 小节)开始于降下中音调，于第 53 小节到达属

调，并持续用该调以便在第 65 小节引入再现部。尾声开始于第 99 小节。

作品 31/2—II (ABAB)，这一乐章中有一个古怪的特点，就是在所有的过渡段与再过渡段中始终采用同一个节奏特征型(见第 17—30、38—42、59—72 以及 81 小节以下)。最后一个再过渡段之后是一个派生于正主题的短小尾声(第 90 小节)；这个再过渡段出人意外地比第一个再过渡段长一倍。

莫扎特，«C 大调弦乐四重奏»，K.V.465—II(ABAB)。这个行板乐章的主题同前面讲过的练习形式很少共同之处。在第 13 小节有一个精雕细琢的过渡段。象在上例中一样，同一动机在所有的过渡段(第 39、58 小节)与尾声(第 101 小节)中重现。

勃拉姆斯，弦乐四重奏，作品 51/2—II(ABA)。正主题是一个相当长的三部曲式，有小尾声，但没有过渡段。奇怪的是，再现部开始于降下中音领域(F)，只是在到达小三部曲式的 A^1 段后它才回到主调。这种 ABA 曲式也可以在勃拉姆斯的钢琴曲中见到，例如«间奏曲»，作品 117/1。它的效果与其说是道地的回旋曲，不如说是大三部曲式；只是因为它的正主题本身是小三部曲式，而 A 段又确实重现四次并带有插入的对比段，我们才可能勉强把它划归回旋曲一类。

海顿，«d 小调弦乐四重奏»，作品 76/2—II(ABA)。B 段只是一个转调的对比段，其中没有副主题。在古典乐派的一些先驱人物中，这种胚胎形式是常见的。

这里所讨论的各种曲式布局在各种各样套曲作品中都能见到：奏鸣曲、三重奏、四重奏以及甚至交响曲。它们只限于慢速或中速的乐章，在那里，比较复杂的结构会显得太长。

贝多芬，«第七交响曲»—II(ABAB)。这一乐章的基本结构虽然很简单，但篇幅却特别长，因为正主题多次重复。整个主题，包括它的内部重复，在开始处至少出现四次。B 段两次都是

用主音大调。在再现部中(第150小节)，主题只有一次完整地出现。主要动机的一段赋格式加工(第183小节)取代了重复。

其它简单回旋曲

ABABA与ABACA的模式很少用作独立曲式，虽然在带有传统式重复(‖:A:‖:BA:‖，实际上就是A—A—B—A—B—A)的小步舞曲以及带有一个以上三声中部的诙谐曲中有和它们类似的情况。

作品2/3—II(ABABA)。由于基本动机的略经变化的形式出现许多次，主导主题只有十小节。但是B段却长得出奇——三十二小节。这是一个突出的“松散结构”的例子。虽然有三个不同的动机型，而且各自重复若干遍，它们的处理却很不规则。短句的长短不一；动机型在音程上与方向上有变化；有些部分开始时象是模进，但又不是模进，等等。第19小节中的切分音型，虽然每半小节都很悦耳动听，但单独弹奏该音型时却没有任何真正的连贯性。它的意义只是把和弦音加以润饰，这是结构松散的对比段所典型的练习曲性质的手法。实际上，和声就是旋律。

B段再现时(第55小节)照例移到主调，并裁减到只剩12小节，完全删掉了第13、16、17小节中的十六分音符的音型。切分音型以十分自由的方式得到重复，这说明前一次陈述时的特殊旋律轮廓并非绝对必要。主导主题在第67小节中第三次重现，重现时只是略有变动，然后是一个短的小尾声。

作品13—II(ABACA)。主导主题包含八小节，它在高八度上得到重复，重复时伴奏中有一些较小的改动。副主题(第17小节)只是一个梗概，它所包含的只是一个在和声从下中音领域向属领域进行时呈示出来并经过冲淡的动机型。在第29小节中A不加变化地重新出现，没有再得到重复。第二副主题同第

一副主题在性格与处理上都很相象，但前者的加工更复杂，通过等音程变化（E＝^{b}F）而进入降下中音领域。A最后一次带着完整的重复再现时，只在伴奏中有一个次要的节奏变化。后面照例是小尾声。

拉威尔，《为悼念一位夭折公主而写的帕凡舞曲》（ABACA）。主要结构很清楚。每一个副主题都是立刻得到重复，重复时略加变化。各段的篇幅大小不一（B是$6^1/_2$小节，C是$9^1/_2$小节），这就为这个本来十分简单的结构增添了趣味。

再现部中的变奏与变化（正主题）

从结构的观点来看，正主题重现时的变化是不必要的。但是，为变奏而变奏，这是高级艺术的特征之一。在大型曲式中重复时很少不加变化。

旋律轮廓与主题结构通常保留不变。最简单的变奏就是用不同的搭配来改变响亮度，象作品13—II的第9—16小节那样。在贝多芬的弦乐四重奏，作品18/6—II中，基本的断片（第1—4小节）有六种不同的搭配，包括移调、华彩音型、增加润饰和增加半对位声部。

在钢琴风格中并非总是可以这样自由地处理声部。常见的变化是在旋律中加装饰音、变换八度、把伴奏再细分以及使华彩音型更丰富。

名曲选例

作品2/2—IV。上拍的变奏可在第41、53、100、104、112与135小节中见到。旋律的装饰音出现在第43、102、108、137等小节中。

作品7—IV。正主题的第四次出现（第143小节）比原来高

一个八度，它在第 147 小节中又通过采用起统一作用的切分音和嵌插进去的变化音而得到变化。在三部曲式的正主题（第 51 小节）第一次重复时省略 A¹ 段的做法是不寻常的。B 段结尾处的出人意外的 ♮B 过早地引导到三声中部。♮B 在第 155 小节中的类似的意外出现形成一个到那不勒斯领域的突然转调，并开始了尾声。究竟是第一个 ♮B 为第二个 ♮B作了准备，还是第二个 ♮B仅仅利用了第一个 ♮B 的偶然出现？是先有鸡还是先有蛋呢？

作品 7—II。再现部的开端部分没有变化。在后续部分（第 60 小节）中，装饰性的连接句有一些小的变奏，还有一些插进去的音型（第 65 小节以下）。

作品 10/3—IV。主题是通过插进模仿（第 57 小节以下）与华彩音型（第 85 小节以下）来加以变化的。

作品 22—IV。主题第三次出现时有类似对位式的声部互换（第 112 小节），虽然右手部分没有得到加工。不过，八度的音型提示后续部分中要有八度颤音（tremolando）（第 122 小节）。最后一次重复时（第 165 小节）旋律线在二拍子伴奏的衬托下用三连音来进行加工。其它变化仅限于临近终止前的装饰性变奏。

作品 28—IV。重复时只是通过在第 5 与第 6 小节中增加一些流丽的短句而加以变化。

作品 31/2—II。乍一看来这里的重复（第 43 小节）似乎要比前几例中变化大些。但是，除了插入第 2 小节中那个动机的附加的陈述以及在后半部分用经过句来取代持续和弦外，没有什么别的变化。

勃拉姆斯，《第二交响曲》—III。比较早期的作曲家们有时会在前面的再过渡段中预示性地引用一个重现主题的素材（莫扎特，《g 小调交响曲》，K.V.550—I，第 139—164 小节；贝多芬，弦乐四重奏，作品 18/6—IV，第 105—115 小节）。这些预示可能

使人觉得这是一个"用错了调"的再现，它突然中断而让位于真正的再现部。

勃拉姆斯走得更远。在这一乐章中，正主题是一个 A—B—A^1 曲式。在再现部(第 194 小节)中，开端部分以 $^{\#}$F 调再次出现，比原来的 G 低半级。接下来的部分经过巧妙的修改，通过半音阶的三度关系，从关系小调的属音回到原来的水平(第 207 小节)。为了弥补这一显著的领域变化，再现部在其它方面与原来的陈述很接近。

再现部中的变化与改动(副主题组)

副主题组在若干插入的对比段之后只重复一次，因此并不是非变不可的。事实上，变化太多，特别是在副主题开始处，很可能会使人认不出来。但是为了在主领域重复副题素材，过渡段要求有变化。

在适当的时机，过渡段转向另一个领域，往往是下属领域(大调或小调)，并间接进行到上拍和弦(通常是通过原始素材的部分移调)。在比较简单的情况下没有进一步的变化；后面的素材只是移到主领域，也许加一些较小的装饰性变奏。

在比较复杂的例子中可能有增删或完全的重新构造，虽然这种比较复杂的变化在回旋曲中并不多见。

名曲选例

作品 2/2—Ⅳ。过渡段原来引导到E调的Ⅰ，重复时除长度上裁减两小节以及最后一小节有一些不重要的变动外没有什么变化。但是E和弦的意义变成A调中Ⅴ的意义(第 123 小节)。副主题的节奏有了变动，一组四个下行的八分音符出现在小节结束处而不是开端处。这个主题也略为缩短了一些。

作品 7—Ⅳ。整个副主题组再现时没有重大变化，只是过渡段的方向在第 113 小节作了必要的调整。第 147 小节中采用冲淡手法的切分变奏很有趣。

作品 22—Ⅳ。唯一的重要变化在过渡段中，它这次的开始和它第一次出现时一模一样。在第5、第6小节中（第 134—135 小节），前面两小节的一个附加的模进式重复改变了转调的方向。

作品 10/3—Ⅳ。过渡段在第 67—68 小节有所改动并略有延伸。但是原先在第 17 小节中出现的主题完全删掉了。代之而出现的是一个建立在基本动机上的转调段落。

贝多芬，弦乐四重奏，作品 18/6—Ⅳ。在这里，过渡段（第61—76小节）从它一开始在再现部中重新出现时起就有所改动。最初四小节中增加的临时记号（第 132 小节）为把延续部分移高三度（而不是预期的四度）作好准备。直到第 145 小节，在增加了两小节之后，这一移动才得以引导到属调。这首回旋曲的其他许多有趣的特征（特别是再过渡段的处理，它在一个持续音上面预示了正主题的出现）这里还不能讨论。

作品 13—Ⅲ。用小调处理副主题组是更为复杂的，特别是当副主题用大调的时候。用小调来重复它，就会改变它的性格，并减少对比性。因此它通常是以同主音大调来重复，稍后再转回小调。但这类处理中往往伴有远关系的变化。

这里，原来的过渡段（第 18—24 小节）完全不见了，主题的后半部为一个新的过渡段（第 129—134 小节）提供动机型。接下去的素材虽然完整地保留了原来的动机型，却是十分自由地作了重新结构。只有在延伸得相当长的结束段（第 154—170 小节，它完全取代了第 51—61 小节中的原始的再过渡段）中听到一点暗示 c 小调的东西（第 159 小节）。

贝多芬，弦乐四重奏，作品 18/4—Ⅳ。原始的 B 段（第 17—40 小节）是一个带有内部重复的小三部曲式。在再现部中一个

附加的桥梁(第 111—16 小节)之后便是重新结构的用平行大调的B段。三部曲式的组织不见了；在其开始部分得到呈示和重复后，主题素材被冲淡；出现一个采用正主题动机型的长的再过渡段(第 137—62 小节)。呈示部不用过渡段就已包含了足够的调性对比。但是在再现部中这些转调的段落变得必不可少，这是为了缓解主调(大调和小调)的不断强调。

大型回旋曲式(ABA—C—ABA)

大型回旋曲式一般具有舞曲—歌曲的性格。进行的速度是中等的或快速的，情绪欢乐、诙谐或明快。古典作曲家们常常把这些曲式用作套曲作品(奏鸣曲、弦乐四重奏或交响曲)中的最后乐章。

有时中段(C)在篇幅和结构上与B段相仿，从而形成一个各段无多大差别的 ABACABA 形式(贝多芬，弦乐四重奏，作品 18/4—Ⅳ)。但是，在一般情况下，C段比较长，比较精雕细琢，就象诙谐曲中的三声中部或奏鸣曲快板乐章中的“加工部”。这样，整个曲式就成为复三部曲式的结构：

A——B——A

ABA——C——ABA

三声中部本身往往也是三部曲式的，它表现出明确的对比性的调，通常要比B段中的调远一些。例如：

段	A	B	A	C
调	*C*	*G*	*C*	c (小调) *a* ♭*A* ♭*E* *E* *e*

c(小调)　$^{\flat}E$　　*c*　$\left\{\begin{array}{l}{}^{\flat}A\\ G\\ g\end{array}\right.$

C段的性格与A段、B段都相反。它每每是练习曲性质的；它的动机或主题不大有内部的变奏，而是同它本身以及其他素材作各种不同的结合，从这一点来看，它又往往是"对位"的。

名曲选例

作品 2/2—Ⅳ。A 段是一个小三部曲式(第 1—16 小节)。过渡段(第 17—26 小节)引导到 B 段(在属领域中)。这个典型的、结构松散的次要乐思通过一个两小节的桥梁(第 39—40 小节)连到A的重复上。三声中部(第 57—99 小节)是一个建立在主小调领域中的练习曲性质的三部结构，其中的内部重复就象小步舞曲中的那种。三声中部的开端(第 88 小节)的最后一次重复转变为一个再过渡段。再现部中的变动主要都是装饰性的。A 段的最后一次重复(第 135 小节)成为一个延伸性尾声的开端。注意，三声中部主题在偏离到那不勒斯领域后又在尾声中再次出现(第 161 小节)。

作品 7—Ⅳ。这一回旋曲在结构上同前例相仿。三声中部是练习曲性质的，有一个突出的节奏型陪衬着经过句的进行。A 的最后一次重复有所改动以引入尾声，这次是通过出人意外地转到降下中音领域(B＝$^{\flat}$C)来进行的。

作品 10/3—Ⅳ。这一回旋曲的各部分都比较短小紧凑。处于降下中音领域的三声中部(第 35—45 小节)具有练习曲的性格，左右两手都用上。再过渡段(第 46—55 小节)使人想起正主题，但又让位于八度的八分音符，它们与临近三声中部结尾处的八度十六分音符相关。第 17 小节中的萌芽状态的次要乐思在

再现部中完全不见了，取而代之的是一个以基本动机为依据的转调段落(第 74—83 小节)。

作品 13—Ⅲ。三声中部包含(第 79 小节)第一短句的六个变体，其间用一个四小节的插句(第 95—98 小节)来加以间隔以形成一个小型的 A—B—A[1]。两个声部的对位式相互作用是很明显的。在第 99—106 小节中，每一声部中的主要音之间连续填入一些八分音符以产生下行的音阶线。结尾作了修改以引导到 C 的属和弦，在这一和弦上建立一个经过延伸但却简单的再过渡段。这一回旋曲的其它结构特征已在第 233 页讨论过。

作品 28—Ⅳ。呈示部与再现部中没有出现异常的特征。类似对位的 B 主题之前有一段过渡，后面是一段再过渡。三声中部出现之前没有连接句，而是让它的第一个断片(第 68—78 小节)接过了过渡的功能，前面的主音 D 变成下属领域（G）的属音。三声中部的主要内容在对位的段落中（第 79—101 小节)。高声部的最初四小节相继在高声部、中声部与低声部中出现，用的是主、属与主小调领域(G 的关系领域)。其它声部在第 87—95 小节与第 95—100 小节中有所变化。否则的话，这处理就有点象二重对位了。剩下的部分(第 101—113 小节)只不过是把 d 调的属和弦强调一下，为正主题在 D 调中的重现(第 114 小节)作准备。A 段的最后一次重复是有变化的，并得到延伸以引入尾声。

奏鸣回旋曲式

奏鸣回旋曲式中有一个把前面的主题要素进行加工的转调 C 段；而大型奏鸣曲式中既有三声中部结构又有发展部（亦即 Durchführung)。它们都要求象奏鸣曲快板的中段一样的处理。这一段落同诙谐曲的转调中段很象，但通常组织得更为复

杂①。呈示部与再现部无需与已经讨论过的那些有什么不同，虽然可能更为复杂，可能有更深远的变化。

名曲选例

作品 31/1—Ⅲ。呈示部是正常的。第一个A段立刻就在一段变奏中得到重复，重复时正主题放在左手(第 17—32 小节)。过渡段（第 33—42 小节）采用主题结尾处的那个音型。C 段以左手的正主题开始(第 82 小节)，就象第 17—32 小节中的那样，但用的是主小调。从后续部分可以清楚地看出，这是一个用正主题中的动机型来进行的转调过程的开端部分。它结束在一个为再现部作准备的 V 持续音（第 129 小节）上。转调的布局如下:

主小调	*g*	第 83 小节
下属小调	*c*	第 91 小节
降下中音调	♭*E*	第 98 小节
下属小调	*c*	第 106 小节
不稳定		第 114 小节
主小调	g	第 121 小节

在再现部中(第 132 小节)，搭配有一些变化。过渡段与再过渡段略为延长了一些。在一般情况下，A 应该在第 205 小节附近作最后一次重复，但它却被一个以正主题的中段(见第 9—10 小节）为依据的经过句所取代。A 最后一次在第 224 小节重现时通过休止与速度变化而大为扩展。

很难确定是否应该把第 205 小节和结尾之间的全部素材都划入尾声。幸而音乐效果并不决定于分析要求。模棱两可这一特点有时是只能看得出来，却不一定能解释清楚的。

---

① 关于这种技巧，我们将在第二十章中详细讨论。

作品 22—IV。A 段以各种不同面貌出现，受到各种装饰性强化作用与搭配变化的制约。副主题组（第 19—49 小节）呈示出若干松散并置着的不同动机型。再现部中的变化值得研究，特别是桥梁(第 41—49 小节)的处理，它在正主题开始再现处先现了旋律音型。在再现部中这一段落因为引用了整个开始四小节(移到下属领域，第 153 小节)而显得更丰富、更强化。C 段(第 72—111 小节)开始时颇象一个练习曲性质的三声中部，用的是不常用的 f 领域（小调的 V)。它在第 81 小节让位于一个转调的对位组，这一对位组派生于那个用以引入 B（第 19—22 小节）与 C（第 68—71 小节）的过渡性断片。这一萌芽状态的 Durchführung 后面就是那练习曲性质的断片的重现，它意味着通常的三部曲式三声中部的结构，但这里用的是^{b}b调(主小调)，因而转调过程便得以继续下去而不是象正常的三部曲式所要求的那样回到第一次呈示时的领域。于是这一 c 段就把三声中部的性格同转调中段(即 Durchführung)的程序结合起来。

第二十章 奏鸣曲快板(第一乐章的曲式)

奏鸣曲这个概念意味着两个或更多具有不同性格的乐章组成的一个套曲。海顿以来的大部分奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲和协奏曲都是运用这一结构原则。不同的乐章由于调、速度、节拍、曲式和表情性格上的对比而各具特色。统一是靠调的关系(第一与最后乐章都用主调，中间几个乐章则用主调的关系调)与动机关系(可能一目了然，也可能掩饰得十分巧妙)来做到的。

在海顿以前，所有的乐章一般都是用一个调性，有时是大调与平行小调的交替。维也纳古典乐派的大师们通过在中间乐章采用其他关系调而造成更大的多样化。

虽然三个或四个乐章是常见的，但也有从两个到七个乐章的情况。第 240—241 页上的表格说明贝多芬作品中千变万化的情况。

一般说来，第一和最后乐章多用快的速度，虽然作品 54 以"Tempo d'un Menuetto"(小步舞曲速度)开始，作品 26 以"Andante con Variazioni"(带变奏的行板)开始，作品 27/2 则以"Adagio Sostenuto"(持续的柔板)开始。以一个慢速短小的引子开始，然后是惯常的快板，这种做法并不少见。作品 111 中的缓慢的末乐章"Adagio Molto"(极慢)是少见的例外。

插在中间的乐章一般有两种情况：缓慢的和中庸快速的。缓慢乐章从小快板或小行板到柔板、广板或庄严的慢板，各不相同。中庸快速乐章通常为程式化的舞曲形式，例如，小步舞曲或诙谐曲。当然，这后一种曲式有时是以极快速度进行的。

有时，几个乐章中有一个是主题与变奏：作品 26—Ⅰ；作品 14/2—Ⅱ；弦乐四重奏，作品 74—Ⅳ。在作品 31/3 中没有慢乐章，因此可以既有小步舞曲又有诙谐曲。

最后乐章往往是用一种回旋曲式写的（象作品 109 那样用变奏曲或是象作品 110 那样用赋格曲的情况是少见的）。但最后乐章（第一乐章通常也是如此）用人们称之为“奏鸣曲式”、“奏鸣曲快板”或“第一乐章的曲式”的那种大型曲式来写的例子也很多。

奏鸣曲快板

这一曲式象前面的一些曲式一样，主要是三部结构。它主要划分为“呈示部”、“加工部”① 与“再现部”。它和其它复三部曲式的差别在于，它的对比性中段（加工部）几乎完全用以展示在第一部分中“呈示”出来的丰富多采的主题素材。它的最大优点在于它有极大的灵活性，可以容纳最最变化繁多的乐思，不论是长是短，是多是少，是活泼还是呆滞，它几乎全都能够兼收并蓄，熔于一炉；正是由于这一长处，使它得以处于统治地位达一百五十年之久。它内部的细节几乎可加以任何变化而不致有损整个结构的美学意义。

各乐章之间的关系——贝多芬奏鸣曲与弦乐四重奏

奏鸣曲：

作品 2/1	Allegro	Adagio	Menuetto	Prestissimo
	f—2/2	F—3/4	f—3/4	f—2/2

① 习惯上把这一段称为“发展部”，这一名称并不恰当。“发展”意味着萌芽和成长，而实际上这却是难得有的。主题的加工与转调的“经营”（Durchführung）产生某种变奏，并把音乐要素放在不同的上下文中，但却很少“发展”而得什么新的东西。

作品2/3,	Allegro con brio C−4/4	Adagio E−3/4	Scherzo C−3/4	Allegro assai C−6/8	
作品10/1,	Allegro molto c−3/4	Adagio molto ^{b}A−3/4	Prestissimo c−2/2		
作品14/2,	Allegro G−2/4	Andante C−2/2	Scherzo G−3/8		
作品111,	Maestoso-Allegro c−4/4	Arietta C−9/16			

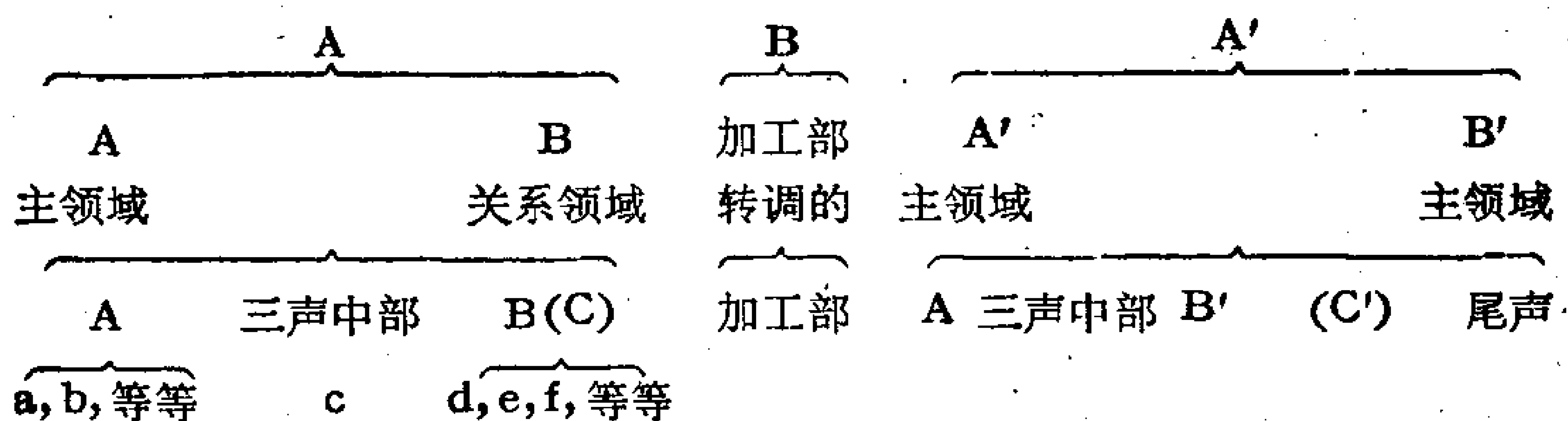
弦乐四重奏

作品59/1	Allegro F−4/4	Allegretto ^{b}B−3/8	Adagio f−2/4	Allegro F−2/4	
作品132,	Assai Sostenuto-Allegro a−2/2	Allegro ma non tanto A−3/4	Molto adagio (里底亚调式) 4/4	Alla marcia, assai vivace A−4/4	Allego appassionato a−3/4
作品130,	Adagio, ma non troppo-Allegro ^{b}B−3/4	Presto ^{b}b−2/2	Allegro assai G−3/8	Adagio molto espressivo ^{b}E−3/4	Finale-Allegro ^{b}B−2/4
		Andante con moto ma non troppo ^{b}D−4/4			
作品131,	Adagio #c−2/2	Allegro molto vivace D−6/8	Allegro moderato 过渡段— 4/4	Presto E−2/2	Adagio #g−3/4 ; Allegro #c−2/2
				Andante A−2/4	

下面的图解示出这一曲式及其某些可能的支脉之间的基本关系。

有人认为奏鸣曲快板是一种非常伸展而且复杂的曲式。此说不一定正确。所谓小奏鸣曲同那些只包含最少的部分、而且每一部分都很短小的奏鸣曲快板在本质上没有什么差别；例如作品 14/1，作品 49/1，作品 78，作品 79。

结构关系——奏鸣曲快板



长度可从 100 小节到 300 小节以至更多；作品是长是短，只能由作曲家的想象来决定。这一曲式中各个要素的相对长度可以有最最充分的变化。

“加工部”虽然通常被认为是最典型的特征，但在很多重要作品中它却是短小的，概略得象速写。人们以为这一部分只用以发展第一部分中的最重要的主题，但有时这加工部所处理的却是那些在第一次呈示时显得无足轻重的或次要的主题；偶尔会有一个乐思，它虽然渊源于基本素材，但以前却从未以这样的结构出现过。尽管有各种不同的特定情况，这一段的曲式目的也象其他对比性中段一样，就是提供一个有关的对比。

加工部基本上是转调性质的，而且有足够的理由这样做。随着曲式的发展，第一部分变得更长了，所包含的段落更多；所用的对比手法与连接手法也更多了，这就需要更多的方法来构造和限制主题；尽管和声内部变化多端，为了保持主题的稳定性，

最好对所用的和声加以限制使之统一。这样，在呈示部中，虽然有的段落有转调而另一些段落用了(关系的)对比调性，但是除过渡段外，其它都牢牢地保持在一定的调性领域内。换言之，和声基本上是稳定的。

这就要求加工部中有另一种类型的对比。

为了节约起见，应该采用前面“呈示过”的主题素材（在第一部分中提供了大量不同的乐思）；为了求得多样化，要求有“游动”的转调的和声来与呈示部中一般比较稳定的特性形成对比。

呈　示　部

呈示部与大型回旋曲式中的第一部分在好几个方面很相象。正主题与副主题的陈述用的是对比但又相关的调性。除最简单的情况外，几乎总是有一个过渡段把它们连结起来。清楚的性格对比能帮助我们把不同的主题区别开来，虽然一经分析就能看出它们通过运用共同的基本动机特征型而有着内在的联系。

它与回旋曲式的不同之处在于：在加工部以前正主题没有重复，而且也不回到主要的调。相反，呈示部是由一个仍处于对比领域的结束段来结束的。这往往只是一组小尾声。偶尔是由一个派生于正主题的结构提供素材（弦乐四重奏，作品 18/1—Ⅰ，第 72 小节；作品 18/6—Ⅰ，第 80 小节；莫扎特，«g 小调交响曲»，K. V. 550—Ⅰ，第 66 小节）。但一般说来都是另外采用一个适应于终止式和声的主题，它可能使人想起前面的某一主题，也可能完全是另一种样子的。

正主题（或正主题组）

它的结构可以有很大的出入——可以是一个简单明了的乐段或乐句，可以是某种类似三部曲式的东西，也可以是一组以最最微妙的方式连结起来的各不相同的主题。A主题的回复往往化入过渡段之中。

正主题组的乐思几乎总是主题性的而不是旋律性的（见第十一章），其内在组织倾向于灵活而不规则，预示了这些乐思在后来要经受的变化。如果结构太对称，那末后面的自由衔接(articulation)可能受到影响。突出的警句式的开端是一种有用的特征（作品2/2—Ⅰ；作品7—Ⅰ；作品10/1—Ⅰ；作品10/2—Ⅰ；作品22—Ⅰ；弦乐四重奏，作品95—Ⅰ）。

名曲选例

作品2/1—Ⅰ。主题是一个简单的乐句，长八小节。它的移调为一个短小的过渡段提供了素材，过渡段很快得到冲淡，副主题在第21小节接着出现。

作品2/2—Ⅰ。这里有两个不同的乐思：由下行的分解和弦构成的警句式开端及其比较抒情的延续（第9小节）。这两个要素都以缩短的方式得到重复（第21小节），并在第32小节到达一个明确的终止式。在这三十二小节内，不同长度的短句自由地衔接，把主要的内部终止（到属和弦的）放在第20小节。

作品7—Ⅰ。在警句式的开端（第1—4小节）之后，一连串两小节的短句延伸到第13小节，接着，一个首尾重迭的变化重复进一步把这一经过句延伸到第17小节。但是，由于八分音符的经过句以部分冲淡的方式得到延续，而发生了进一步的延伸，到第25小节才结束。不过，开始的警句作变化重复时过渡

段开始。

作品 10/1—I。开始的断片(第 1—4 小节)包含两个对比鲜明的特征。主形式后面紧跟着属形式。第 4—5 小节与第 8—9 小节中的联系是那么密切，以致使各个短句几乎都看不出结束。在后面的八小节中得到重复与冲淡的两小节的短句又是一个不同的(虽然是有关的)动机型。几个终止式的补充引导到最初两小节的一个派生句，它出现三次，在第 30 小节进行到终止式。

作品 10/2—I。十二小节的主题由三个断片组成，其中的动机型极为丰富。开端部分在第 13 小节得到重复，并立刻引导到 iii的属和弦，代替过渡段。

作品 10/3—I。十小节的乐句包含两个要素：第 1—4 小节和第 5—10 小节。它们在主题结束处把次序颠倒过来并略经变化地加以重复，引导到 vi 的 V，代替过渡段。

作品 14/1—I。这个主题虽然短小(十二小节)，却可算作这一主题“组”的原型。四个不同的动机结构相继出现。

作品 28—I。这个三十九小节的主题(在一个主持续音上方，该持续音在第 26 和 34 小节暂时被打断)以一个十小节的主题开始，后者立刻在高八度得到重复。第 21—28 小节中的后续部分就其与开始部分的关系来看颇象乐段中的后句。它也得到重复并由终止式的一个经过变化的重复加以延伸。各变奏段及其衔接都处理得很微妙，但却不是远关系的。

即使是这少数几个例子已足以说明主题的变化万千：衔接自由、断片长短不一、不同动机结构的数量有多有少、内部重复或有或无、与后面的内容可能联系到什么程度也不一样(有时是强烈的终止式后面跟着小尾声以形成明确的分隔，有时则浑然一体而毫不中断)。

只有全面研究许多作曲家的大量例子，才能认识这种曲式

的极大灵活性。

过　渡　段

对这一特征无需专门加以讨论。在第十八章中已经就大量典型例子作了研讨。

偶尔也有不加独立过渡段的情况（作品 10/2 和作品 10/3）。但是在正副主题之间加一个充分发展的转调经过句，将是在再现部中的对比的一个宝贵来源。

无论是把正主题转化为过渡段，还是采用一个具有独立主题的过渡段，都是同样有用的。这抉择在某种程度上决定于正主题中加入的内部重复的数量。

显然，在篇幅很大的作品(交响曲、协奏曲)中，过渡段可以要求不止一个主题。

当然，比较长的过渡段结束时通常用冲淡并强调一个恰当的上拍和弦或领域的方式。

副　主　题　组

这个组的结构在第十八章中曾加以详尽的讨论。唯一的重要因素是要与正主题组形成对比：另一种调或领域、对比的动机型、明确的节奏特征、不同类型的主题结构与衔接。这里几乎总是有足够的互不相似的乐思，因而我们完全有道理采用“组”这个说法。

至少可能有以下特征中的几种：

松散的结构：立即直接重复一些断片、把对比的断片并列在一起，并且常常有一段重迭；在一个段落内早先的特征很少或根本不重现。

拉长：从前面的动机型中衍生出接续的动机型，它们导致模进、浓缩与冲淡。链环式相互连结。

回避明确的终止(直到整个呈示部结束)。这一手法能增加和声的冲力，帮助远关系的动机素材连接起来。通过这一技巧可以得到临时转调而不破坏基本的稳定性。

小尾声，或甚至是明确的结束主题(在主题组结束处)，它标明呈示部的结束。

调的关系实质上同简单曲式中的对比中段一样。如正主题用的是大调，副主题组几乎总是用 V 级调。有时，由于平行大调与小调是可以互换的，因此整个副主题组或其中一部分就可以采用小 v 级调，但小尾声是例外（例如作品 2/2—1，作品 2/3—Ⅰ）。

在小调中，比较理想的调是Ⅲ(关系大调）与 v(小调)。因为一个先用大调呈示的主题用小调时往往不大能令人满意，也因为正主题与副主题之间的小调与大调的对比可能是必不可少的，因此在再现部中副主题组可以有很大的改动。(例如，作品 10/1—Ⅰ，作品 13—Ⅰ)。

当然，不符合这些关系的情况是有的，特别是在贝多芬以后的作曲家笔下。一个突出的例子是勃拉姆斯的«f 小调钢琴五重奏»，作品 34。主要的副主题用的是 c♯ 小调；它在再现部中重现时则用 ♯f 小调。但这种关系是不常见的；而且它们总是要求精湛的技艺来将曲式与素材进行调整和适应。

名曲选例

作品 7—Ⅰ。这个篇幅巨大的副主题组包含六个不同的段落。第一段强调 ♭B 的属和弦 (V)，共有九小节（第 41—49 小节)。在两小节的(重迭的)连接句之后，出现它的经过变化的重复(第 50—59 小节)。更为抒情的八小节对比主题(第 60—67 小

节)在重复时(第 68 小节)加上了装饰性的变奏，延伸为十四小节。属持续音之后的突然和声变化引入出人意外的C调大四六和弦。第三个乐思在G持续音上方展开；第八小节中到C的短暂终止得到延伸，在第 93 小节回到 ♭B。这里一个重迭的第四主题以八度形式出现；它在第 101 小节中得到重复，第 97 小节中的临时的十六分音符在这里贯穿了整个陈述。第五段的下方是一个长的主持续音(第 111—127 小节)。一个突出的切分音与流动的十六分音符形成对比以引入小尾声(第 127—136 小节)。从第 82 小节开始直到结束，每次终止式都与下一个段落的开端重迭，这样就把互相对比的结构紧密连接起来，并保持了进行的冲力。

作品 10/1—Ⅰ。副主题组以一个四小节的抒情短句开始(第 56 小节)，它立即得到重复，其关系类似于乐句中的主形式与属形式。接着又是两个四小节的短句，形成经过变化的重复，这时第 56—57 小节与第 60—61 小节中的分解和弦为长长的音阶线条所取代(第 64—65 与68—69小节)。终止式的延伸也得到变化的重复，并在第 86 小节到达 6/4。接着一个从第 1 小节派生而得的附加断片在第 90 小节又一次到达 6/4，最后在第 94 小节向 ♭E 作终止式进行。从第 72 到第 94 小节的整个一段就是趋向终止式的一系列进行。小尾声(第 95—105 小节)取材于过渡段的结束。

作品 10/3—Ⅰ。副主题组共有 102 小节，它前面的正主题却很短(22 小节)，而且结构简单。第 23—53 小节的一段，作用有点模糊。它以一个用关系小调 (b) 的结构清楚的八小节乐段开始。下一个断片 (第 31 小节) 给人的印象是小三部曲式的中段。但是，在模进式的转调引导到 A 以后，一个采用冲淡手法的延伸的终止过程在第 53 小节把这个调明确地肯定下来。这一段是否只是一个过渡段？或者是第一副主题比较例外地用了

vi级调来陈述？

另一主题在第54小节出现，它的结构象是小尾声。这是否可能是主要的副主题？在一次涉及同主音小调的重复（第61—66小节）以后，另一个截然不同的结构中出现了大规模的转调（比上文所说的第23—53小节中那个过渡复杂得多），在第93小节回到A。接着是三个对比的小尾声（第94—105、106—113、114—124小节），其中最后一个转化为再过渡段。

作品28—I 中出现类似的问题。正主题包含三十九小节，副主题组为一百二十四小节。

显然，副主题组的性格、结构、复杂程度与长度完全决定于各个作品的要求。对比而又相关的调、性格和主题素材是必不可少的。通常的做法是用足够的结束素材或小尾声来清楚地标志出呈示部的结束，虽然某种再过渡段有时会把在正常情况下很清楚的曲式上的划分遮盖起来。除这些做法外，副主题组中的事件就只能取决于作曲家的想象力与创造性了。

加 工 部

上文已经指出（第242页以下），加工部本质上是一个对比的中段。因为呈示部基本上是稳定的，加工部往往倾向于转调。因为呈示部采用的是近关系调，加工部通常包括较远的领域。因为呈示部从一个基本动机"发展"了大量不同的主题，加工部通常都是利用前面"呈示过"的主题的变体，而很少引伸出新的乐思。

加工部的相对长度差别很大。在有些情况中它的长度差不多是呈示部的一半（例如作品2/3、作品10/3与舒柏特《d小调弦乐四重奏》的第一乐章）。有时它基本上与呈示部一样长（作品2/2、《第三》与《第五交响曲》的第一乐章）。长度只能决定于

素材的性质与作曲家的想象力。

这个部分的重要性与意义在十九世纪后半叶被人们作了过高的估价。

从技术上来讲，这里的加工部很象诙谐曲中的 Durchführung（第十六章）。它包含若干断片，系统地通过几个对比的调或领域。在一个恰当的上拍和弦或再过渡段得到确立之后，加工部便告一段落，从而为再现部作好准备。

这里的主题素材可以取自呈示部的主题，按任何次序都行。往往是少数几个原先不那么显著的特征型支配着整个这一部分。有几个断片暂时保持在一个领域中；有几个则以模进的或类似模进的关系得到重复。不同的段落可能在节奏特征、主题素材、结构、长度与调性等方面形成强烈对比。在很多加工部中前面的断片比较长而稳定，在接近再过渡段时，断片越来越短（而且常常伴以更快的领域变化），既形成高潮性的浓缩，又有局部的"冲淡"。

偶然的、不属于任何明确领域的"游动性"经过句点缀在比较稳定的经过句之间，颇有点象过渡段的样子。各断片自由地重迭，前一个断片的结尾恰好是下一个断片的开端。为了保持音乐的冲力，前列的和弦，特别是属和弦，通常要比它们所归属的主和弦更为强调。假进行也是有用的。

从一个领域到另一个领域的进行通常是通过较近的调的关系来实现的，虽然在进行的过程中可能达到最远的领域①。这里往往倾向于采用比进行中的主要调降号多或升号少的领域。这也许是因为副主题组几乎总是用属领域——更多升号或更少降号——之故。这种倾向在接近上拍和弦或再过渡段时特别明显。

① 关于典型情况的详细和声分析，请参阅勋柏格著《和声的结构功能》一书，第145页以下。

加工部的开端同呈示部结尾之间的关系可以与任何其它对比中段一样。它可以在同一领域中开始，甚至用同一和声。也可以并列另一音级或另一领域，可以有也可以没有转调。主小调或大调是常见的。有时会插入某种过渡段一类的东西，或插入一个序奏性断片。

名曲选例

作品 13—Ⅰ。这一加工部的结构与我们建议用在诙谐曲中的结构没有多大区别。在从引子中引用四小节之后，一个根据正主题与引子中的要素而重新构造起来的六小节的断片（第137—142 小节)用 e 调(属调的关系小调）加以陈述。接着是第143 小节中的低一级上的模进式重复。然后一个裁减而且简化的四小节(149—152)的变体出现了三次。虽然在第 157 小节已到达 c 的属调，但在该属调得到最后肯定(第 167 小节)之前，还插进一个延伸的终止式进行，它把主题的大部分特征型加以“冲淡”。后面是属持续音上方的一个长的经过句（第 167—187 小节)，它两次提到前面用过的主题型。一个下行的八分音符音型(第 187—94 小节)起着再过渡段的作用。

作品 28—Ⅰ。这里的结构又基本上是单主题的，它建立在模进加逐步裁减的原则上。呈示部结束处的再过渡段转入下属调(G)，正主题即以这个调重新陈述(第 167—176 小节)。接着主题用同主音小调(g)略加变化地重新陈述，其中最后四小节在低四度上模进。这八小节(第 183—190 小节)得到重复时，各声部象在二重对位中那样互易其位。在第 199—202 小节中，它们裁减为四小节，用的是 d 调；又以a调加以模进。然后又进一步裁减为两小节(第 207—208 小节，这里把八分音符作了比较自由的冲淡处理)和一小节(第 211 小节以下)，从而引导到Ⅲ上的持续音(第 219 小节中的关系小调的属音)。动机的余迹被裁减为

单纯的节奏上的点滴回忆，县全没有任何和声变化(在第 240--256 小节中)。

这时本来是可以由再现部接下去的。但这里却穿插进结尾主题(第 136 小节)的插段性引用(用 B 和 b调)，从而引导到 D 的 V(第 266 小节)。

作品 2/1—Ⅰ。正主题只是在序奏的几小节(第 49—54 小节)中以及再过渡段(第 95—100 小节)中有所提及。加工部的主体以人们熟稔的模进方式运用副主题及其余迹，在第 81 小节到达 V 持续音。

作品 2/2—Ⅰ。一段引用正主题(第 122 小节)的序奏虚假地引导到远得惊人的 ♭A 领域。一个练习曲性质的经过句进行到 C 调(♭Ⅲ)中的稳定的结束(第 160 小节)。现在进来的是一个源自第 9—12 小节的形成鲜明对比的相当抒情的段落。衔接得相当自由的余迹(第 181—201 小节)在第 202 小节中进行到 V，然后冲淡的过程逐渐为再现部扫清了道路(第 225 小节)。

作品 2/3—Ⅰ。在一段用到结尾主题(第 91 小节)的序奏性转调之后，有一个建立在不稳定和声上的练习曲性质的经过句，然后又突然出现正主题的引用(D 调，第 109 小节)。紧接在五度循环之后，由两个尖锐对比的要素组成的模式(第 113—16 小节)得到模进，并延伸以达到通常的 V 持续音(第 129 小节)。正主题的余迹出现在持续音上方，预示它在再现部中将再次出现(第 139 小节)。

作品 10/1—Ⅰ。在一段短暂的提到正主题的序奏(第 106—117)之后，加工部的剩余部分采用呈示部中没有出现过(至少是没有以这一形式出现过)的主题，虽然它肯定与过渡主题(第 32 小节)和副主题(第 56 小节)有关。这里显示出作曲家的出色的想象与直觉。

作品 10/2—Ⅰ。这一加工部的主要动机素材取自呈示部结

尾处的顺带产生的八度(incidental octaves)(第65—66小节)与正主题的装饰性十六分音符三连音。这里作曲家的想象力所塑造的又是一首和几个主要主题只有最最微妙关系的“自由幻想曲”。由于那奇妙的再现部(它以下中音大调D调开始，参见第256页)，加工部的结尾没有到达通常的属调。

莫扎特，«C大调弦乐四重奏»，K.V.465—Ⅰ。这一加工部完全建立在呈示部的最初的动机型(第23—24小节)上，因此在动机变化的运用上特别有指导意义。第一断片以小提琴和中提琴之间的模拟的对话开始(第107小节)，把动机的音域逐渐扩大，于第116小节到达高潮。在这一过程中，上拍变成分解和弦；到第117小节，这一分解和弦完全起主宰作用。注意这里F上的属七和弦转化为增6/5和弦，它又进行到a的属和弦。下一断片又是从动机开始(第121小节)，然后进一步转化。注意第122—123小节的音型，其中的动机裁减为连续的八分音符，其音域只有一个三度。在后续部分中动机缩短为一小节(第126小节以下)，上拍又一次变成分解和弦，它在第128—129小节中被冲淡。下面两个断片(第130—136、137—146小节)只采用了缩短的形式。属调在第145小节到达，动机的原始形式以第121小节中出现的结构重现了一会儿，便很快地消失在互相交错的分解和弦之中(第151—154小节)。

莫扎特，«A大调弦乐四重奏»，K.V.464—Ⅰ。这里的动机处理是同样值得注意的，特别是从第123小节开始的逐渐裁减和冲淡。莫扎特的精致细腻的和声处理在这个加工部中得到充分的表现。再过渡段的结尾（第162小节）与再现部的开端重迭。在他的«g小调交响曲»（第165—166小节）中有一个更加突出的重迭。

再过渡段

加工部的结尾必须处理得可以中和转调的冲力和排除这一段落内部所形成的动机上的牵制，同时还要使听众在思想上对于回到再现部有所准备。至于把动机型裁减到最低限度的内容以及采用较长的段落以加强属和弦或别的什么恰当的上拍和弦，这已经在上面的分析中提到过了。

往往在这里插入一个起桥梁作用的上拍性质的经过句（例如作品 2/3—Ⅰ，第 135 小节；作品 13—Ⅰ，第 187 小节；作品 14/2—Ⅰ，第 121 小节）。因为这是两个主要部分的会合点，节奏或力度（或是两者同时）以及音区上的对比一般能加强所要求的对比。

在比较复杂的作品中，属持续音上方起冲淡作用的经过句，除非它反复进行到上拍和弦而不是进行到主和弦，否则就会被一系列类似小尾声的断片所取代。它们可能包含内部的转调或"游动性"的和声，不过这和声还是以不同的方式回到上拍和弦。在《英雄交响曲》—Ⅰ中，属和弦是在第 338 小节，亦即再现部（第 398 小节）之前六十小节处到达的，然后又在第 354 小节短暂地重现，最后从第 378 小节开始确立下来。类似的处理在《第五交响曲》的第 190—248 小节之间也可见到。

如果再现部不是从主和弦开始的话，可能就需要一个不同的上拍和弦，而且惯用的强调手法可以省略（例如作品 10/2—Ⅰ，作品 31/3—Ⅰ）。

再现部

象在大型回旋曲中一样，再现部中最起码的变化就是把副

主题组移到主领域。

因为不需要转调，人们可能认为这里没有过渡段。恰恰相反，过渡段的作用往往是加强了，而且它的长度也增加了。除非副主题组中包含转调因素，否则的话，要与统治着整个再现部与尾声的主领域形成对比，就全得靠过渡段。因此它作为一种对比所起的作用就更为重要。

作曲家的艺术修养往往不满足于作一些最起码的必要变化。不管怎么说，有变化总是上品。裁减、省略、延伸、增补、和声变化与转调、音区与搭配上的变化、对位处理；甚至连重新结构都可以根据作曲家的想象的要求而加以应用。当然，重复必须能让人看出它是重复，特别是主题进来的地方。但是，主题在加工过程中的“经历”以及由于主题在这曲式中的不同处境而引起的功能上的变化几乎总是要求有所改动。

名曲选例

作品 2/2—Ⅰ。最初十九小节在第 225—243 小节中不加变化地重复。其后续部分(第 20—31 小节)没有重复，由一个七小节的断片(第 244—250 小节)取而代之，这一断片采用了前面的终止式中的动机型。过渡段在第 255 小节开始变动；从第 258 小节开始，它得到重复，但有一些小的变化，一部分在低五度上，一部分在高四度上。再现部的剩余部分只是移到主调，在音区上稍有变化和适应。没有尾声。

作品 2/3—Ⅰ。呈示部中某些古怪的特征型引起再现部中的变化。过渡性断片(第 13—21 小节)所提供的动机型也用在副主题组中(第 61—69 小节)。奇怪的是，过渡段不是结束在通常的上拍和弦而是结束在属领域的Ⅰ上。对比因素是保留着的，因为副主题组的第一段用的是 g 小调(小调 v)。

在再现部中，主导主题精确地得到重复(第139—146小节)，

但省略了第 9—12 小节的小尾声。一个以前面一个终止式的动机型为根据的新的过渡性断片取代了第 13—20 小节这一断片，但到达的终点完全一样（第 21 与 155 小节）。过渡段的剩余部分重复时未加变化，并且没有移调，在第 160 小节到达 V。不过，接下来的副主题这次用的是 c 小调而不是 g 小调。

副主题组重复时在第 218 小节以前没有重大变化。到第 218 小节，它通过假进行而突然转到 ♭A(降下中音)领域，从而开始了尾声。呈示部的结束段（第 85—90 小节）一直延迟到尾声结束处才出现。

作品 7—Ⅰ。主导主题(第 189 小节)在其第 15 小节处歧入下属领域而逐渐化成一个完全不同的过渡性经过句，它比呈示部中相应的经过句短八小节。副主题组以主要调重现（第 221 小节），只有一些表面的变化。最后的结束段被中断(第 313 小节)以便为尾声让路。

作品 10/2—Ⅰ。呈示部中的模棱两可的关系可能是造成再现部中奇怪结构的原因，正主题在第 18 小节结束在 iii 的V上。接下去的一段（它在一般情况下可以作为过渡段）稳定地在 C(V) 调开始。只有它的结束段（第 30—37 小节）强调 C 的属和弦。这一经过句的性格属于副主题一类。

再现部(第 118 小节以下)很奇怪地以 D 调(Ⅵ)开始，引用了正主题的最初十二小节。接着的六小节有所变化，以接近 F 的属和弦(Ⅰ)，好象是一个建立在正主题上的过渡段。但是在第 137 小节中，正主题的第二个要素(已用 D 调呈示过，第 122—129 小节)用主要调 F 调重现。上面提到过的那个模棱两可的断片(第 19—37 小节)现在进来了，它也象所有副主题一样，移到 F 调。但是在原来第 27—29 小节的地方，一个完全不同的十小节转调断片(第 153—162 小节)插了进来，进行到 C(V)，后者在这里象过渡段的结尾一样得到强调，引用了那个被中断的经

过句的剩余部分（第 30—37 小节)。再现部的其余部分就是移到主调的重复，除增加两小节外(第 187—188 小节)，没有什么变化。没有尾声，而只是在结尾处把两小节的终止式另外又重复了一次。

作品 10/3—Ⅰ。呈示部中类似的模棱两可之处只在再现部中引起一些小的变化,这可能是因为它篇幅较长、主题较多之故。

开端部分照式照样得到重复(第 184 小节)，直到第 197 小节，其后一个建立在主题结束部分上(但要短一小节)的新的连接段取代开始断片的重复。第 23 小节的主题原来是在 b 小调(vi)中出现的，现在又在 e 小调(ii)中重现，除在第 221 小节与第 225 小节之间有两小节的省略外，全都保持原样。其余部分在第 296 小节以前只有一些细小的变化，到第 296 小节处，二分音符的主题得到延伸，再过渡段经过重新结构，从而开始了一个具有内部转调的尾声。

用小调再现，提出了一些特殊的困难，特别是在副主题组采用大调的情况下。在用主要调重复时进行调式替换并非总是切实可行的；在小调中逗留太久而没有调剂会使人感到腻烦。为了解决这些问题可以作各种各样的调整。我们将在下面的探讨中举一些具有代表性的例子。

作品 2/1—Ⅰ。过渡段(第 109 小节)是用同一些动机型在另一个和声骨架上重新构造的。整个副主题组在主要调 (f) 中重现，未加重大变化。增加了一个短小的小尾声。

作品 10/1—Ⅰ。主导主题得到重复(第 168—190 小节)，删节了建立在开端的动机型上的第 23—31 小节。过渡段（第 191—214 小节)基本保持原样，现在进行到 f(iv)的 V，而副主题(第 215 小节)跟在后面，用的是 F 调(Ⅳ)！十四小节得到逐字逐句的重复，用大调来形成对比；在一个短小的连接句之后，整个经过句又在 c 小调中重复。剩余部分没有重大变化。

作品 13—Ⅰ。原来的过渡段在再现部(第 195 小节以下)中弃而不用了。在第 207 小节中，主题的结尾歧行并延伸而引导到 f(iv) 的 V。主要的副主题在这里在 f 调中重现，但很快(第 231 小节)就歧行至 c。剩余部分停留在主要调的邻近地区，但却到处都有细节上的变动。增加了一个短小的尾声。

弦乐四重奏，作品 18/4—Ⅰ。这里出现的完全是另一种解决。整个副主题组原来是用 ♭E(Ⅲ)大调的，在再现部中用了主音大调(C)。只是在第二个小尾声(第 199 小节)中才回到 c 小调。

莫扎特，«d 小调弦乐四重奏»，K.V.421—Ⅰ。整个副主题组用主音小调再现。这看上去虽然似乎很直截了当，但是从过渡段的开端部分起(第 84 小节)，几乎没有一个短句是以其原来形式重现的。到处都有旋律线、和声、节奏以及甚至结构上的变化。特别引人注目的是一个又一个短句作半小节的移动，从而使主要重音与次要重音互相替换。但是，尽管这些变化是远关系的，它们在心理上产生的效果好象只是一个变体，丝毫不影响人们辨认出这是一个重复。莫扎特在这种细腻入微的重新结构方面是独具匠心的。

尾　　声

尾声的作用和其中用到的技巧已在第十八章中讨论过。它在奏鸣曲快板曲式中的运用与第十八章中讲到过的用法没有什么区别。

有没有尾声，尾声的长短简繁，它的性格和主题素材，都可以有千变万化。常见的特征是：进行到主和弦的反复的终止式；引用前面的主题；接近结尾时断片的内容和长度有所裁减。在比较精雕细琢的尾声中，转调的断片往往作为暂时的对比段出现，它们是要回到主调的。

名曲选例

作品 2/1—I。增加了一个短的小尾声(第 148—152小节)。

作品 2/2—I。没有增加。

作品 2/3—I。结束主题被一个到降VI的假进行所打断(第 218 小节)。通过转调的分解和弦与一个华彩段，主调在第 233 小节中重新进来，并引用主导动机。一个颇象第 123 小节的模仿式切分音的经过句，再次通过一个篇幅相当大的终止式进行到主调(第 252 小节)，在那里，结束呈示部的几个分解八度重新出现，以结束这一乐章。

作品 7—I。再现部的结束性小尾声得到丰富与延伸(第 313 小节以下)，有一处提到主导动机。另一个断片强调从 I 到 V 的进行，它是取自第二副主题而建立的(第 324—339 小节)。在第 339 小节到达 V 的持续音；小尾声的音型在该持续音上方重现，处理得象是再过渡段的结尾。主调在第 351 小节到达，并坚持到结束。

作品 10/3—I。呈示部以再过渡段(从第 114 小节开始)结束；在再现部中，这个再过渡段引入尾声(第 299 小节)。在下属领域得到强调后，降II的属和弦在第 317 小节出现，用的是第 75 小节的主题。通过模棱两可的转调和声，音乐在第 327 小节又一次进入主调。几次提到主导主题的开端部分，采用中性的经过句，加上主音的固定重复，结束了这一乐章。

莫扎特，«g 小调交响曲»，K.V.550—I。尾声包含一个转调性质的经过句(第 280—284 小节)和两个小尾声音型之间的主导动机的模仿式的、经过冲淡的引用(第 286—292 小节)。

结 束 语

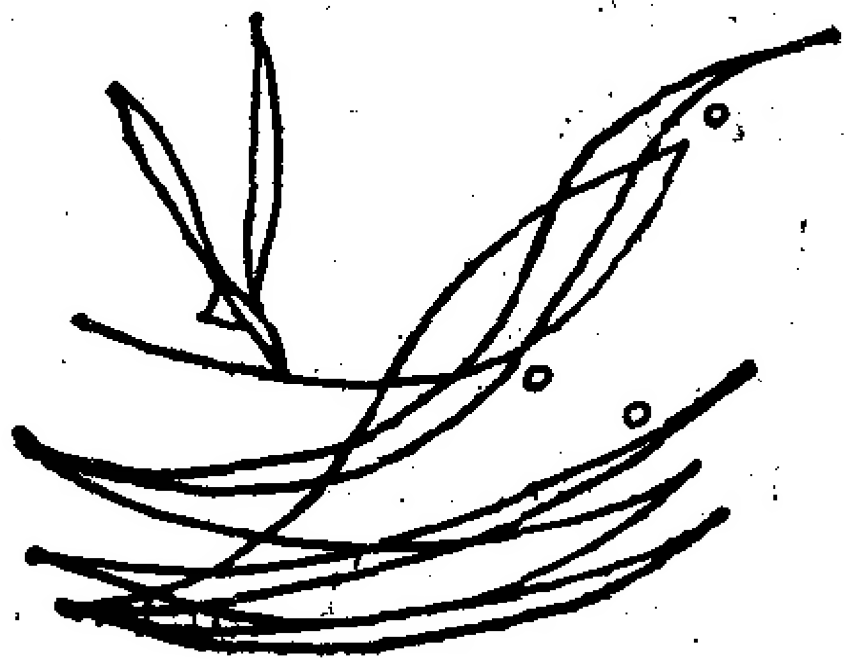
曲式的意义就是把一些条理清楚、明白易懂的乐思组织起

来，这层意义在这里引录的音乐中特别明显。还有一点也很明显（这在第一章中已经讲过了）：比较发达的曲式不能用把音乐积木堆砌在一起或是把音乐混凝土倾倒入事先构思好的模子中的办法来构造。

只有艺术家敏感的曲式感觉能够决定一个动机如何演化为发挥得淋漓尽致而又恰到好处并充分体现作曲者想象力的杰作。

显然，本书从一些作曲家的实践中提炼一些基本原则、过程与方法，也仅仅只是打一个基础，这些原则与方法完全可以不受限制而以丰富的想象来加以应用。

要扩展和澄清这些概念，最好的方法是持久、认真而透彻地研究音乐名作。



附　录

（原书编者按：下面关于《作曲基本原理》一书的介绍，说明勋柏格对本书的目的、内容和方法的最初设想。这是他在1938年4月16日写给哥伦比亚大学道格拉斯·莫尔教授的信中的部分内容。）

《作曲基本原理》

这本教科书的主要目的：

1）首先，供一般水平的大学生使用，他们对作曲或对整个音乐都没有特殊才能。

2）扩展教师（本大陆和其他各大洲的）的视野。

3）同时也为有才华的音乐家、包括日后可能成为作曲家的人提供一切。

每一技术课题都深入浅出地加以讨论，同时还要做到既简明又透彻，这样的话，上述目的便可以达到。

我还没有具体决定，是把书中内容和谱例压缩成较小篇幅出版，还是增加一个"第二部分"，既照顾一般读者，又照顾有才华的学生？这在我第一次通读全稿时很快就会解决。我比较倾向于加第二部分的想法，因为这样可以把供一般学生用的那一部分限制在必要的最低限度之内，而增添部分则可以充分扩展，使之能对未来的作曲家真正有用。

在书中将讨论常见的音乐曲式：乐句，乐段、三部歌曲形式、小步舞曲、诙谐曲、主题与变奏、各种回旋曲式与奏鸣曲。

对于下列技术细节也将进行解释，提出意见：如何建立动机、短句、半乐句、乐句、乐段；把和声用作所有曲式目的的基础与支柱；稳定结实的曲式与松散的结构；过渡、转调、辅助主题、小尾声与尾声以及特别是加工。最重要的问题之一：和声变化。

关于主题和旋律的构造，我们将通过讨论如何变化动机与短句来提出

我们的看法；还要指出如何把不同的动机结合起来以形成一个个单元。至于变奏，我们将以丰富多采的方式介绍如何在周围加花、如何作华彩音型、如何有系统地发展节奏与和声的种种方法。

还有一些专题论文：伴奏手法；对位在主调音乐中的应用；性格与情绪；单调和对比；连贯性；偶数与非偶数的结构；高潮；旋律与主题。

本书的一个特点是为学生提供谱例和作业。为了说明这些作业怎么进行，我在这里只举一个例子，不准备进一步详细论述：

在讨论诙谐曲时，要求学生或是自行创作主题（根据教师的意见），或是运用大师作品中的动机。书中所举谱例是用贝多芬柔板乐章中的动机而写成的一个诙谐曲主题。这是一点。接下去，为了建立第二部分——加工部——加了一些“如何从自己的主题中汲取内容”的例子。一共给了二十个不同的模式（每一模式四小节），以说明如何使基本动机变形；应该在哪一音级开始和结束；各模式如何为下面的模进作准备；和声应如何进行（模进是以不同方式加上去的）。然后是十二个例子介绍模进之后的不同延续方式，包括把经过加工的动机“冲淡”和重新过渡到再现部。

我想，从教学角度来看，这个方法也许是全书最突出的特征。在我和大学生的三年接触中（我不得不改变我在将近四十年的教学过程中逐渐形成的许多想法），我体会到，学生最大的困难就是要找到一条没有灵感也可以作曲的路子。回答是：这是不可能的。但是，既然他们非如此做不可，那就不得不帮他们想些办法。我觉得，我唯一能帮他们忙的，就是让他们看到，解决一个问题可以有许多条途径，而不是只有一条。凡是需要的地方，本书始终坚持这个方法：提出大量解决问题的途径并加以系统的解释。

由于讨论的课题极多，谱例又特别丰富，这本书想必会又厚又重。但是，如果采用新式乐谱版本中的字体，如果能用更适合于音乐教科书的纸张，而不用以前那种纸张的话，它还是可以不超出正常的大小和厚薄范围的。它无论如何也不会超出同类书籍的常见篇幅太多。

阿诺德·勋柏格